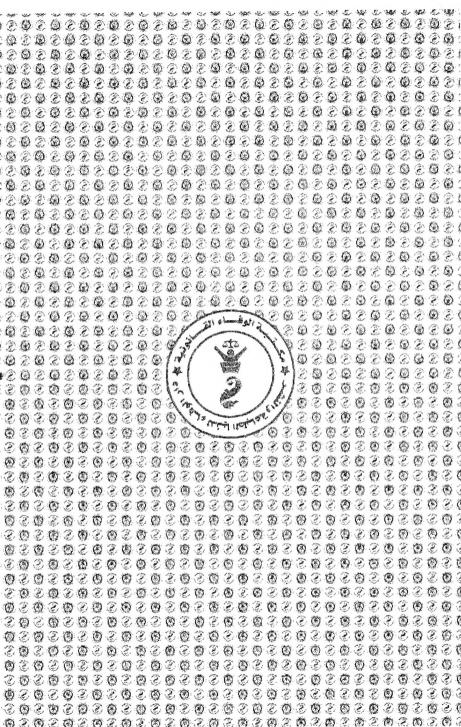
الإنسان ، الفي ، والجمال "ثلاثية الحياة الخلاقة"







دكتورة راوية عبد المنعم غباس أستاذ علم الجمال وتاريخ الفن كلية الأداب - جامعة الاسكندرية



الإنسان، الفن، والجمال "ثلاثية الحياة الخلاقة"

دكتورة راوية عبر (لمنعم عباس اسناذعلم الجمال ونارية الفن كلية الأداب-جامعة الاسكندية

> الطبعة الأولى 2014 م

الناشــر دار الوقاء لدنيا الطباعة والنشر تليفاكس: 5404480 — الإسكندرية





توطئسة:

ثلاثية الحياة -رؤية تحليلية-

"الإنسان، الفن، والجمال" هي ثلاثية الحياة الخلافة والمدخل إلى الوجود الحيوى ومفتاح حركة الكون وتطوره وسجل تاريخه وحضارته فالصلة الحميمة الأزلية بين هذه العناصر الثلاثة هي التي تسجل البداية الموغلة في القدم لعهد الكائن البشرى بهذا الكوكب.

إن الصلة بين أطراف هذه الثلاثية العجيبة تمثل الفعالية الأبدية والديالكتيك المتواصل بين الموجود والوجود أى الإنسان والبيئة الطبيعية والمادية المحيطة به كما تعبر عن عنصر الدوام والأبدية وتجسد الشغف بالتلاحم مع العالم والانفتاح عليه والولع به، وهي في ذات الوقت تعمق التأمل والتسامي الروحي الذي تقوم عليه عبادة المخلوق للخالق والتسبيح بحمده علي نعمه الكثيرة التي لا تحد آناء الليل وأطراف النهار باعتباره صبحانه الخالق البارئ المصور الذي خلق الكون وأبدعه وفطر الإنسان على العقل والتأمل وبث فيه التسامي والتوحد فأحب الجمال وعشق الكون وتغني به بما فطره عليه من إحساس بالجمال والجميل فالله سبحانه وتعالى يحب الجمال.

وإذا كان الإنسان هو الكائن الاجتماعي لميله الطبيعي إلى الاجتماع مع غيره من بني جنسه فهو كذلك الكائن العاقل المفكر والمتعلق لما حباه الله به من نعمة التفكير والتعقل وهو في ذات الوقت الكائن السياسي لميله الطبيعي إلى التواجد داخل حدود طبيعية وإقامة دولة لها نظام سياسي وبنفس الدرجة فهو الكائن الفني الذي يميل إلى

الإبداع والخلق ويستخدم هبة التجديد والابتكار ليطوع المادة الطبيعية ويضعها في شكل فني وتقني لتبسير السيطرة على العالم الحادي وتكييف الواقع المعيش وفق متطلباته الخاصة لإشباع حاجاته المادية والنفسية، والإنسان في نهاية المطاف هو المخلوق الجمالي الذي يمثلك حساً جمالياً فطرياً عالياً مثلما يمتلك جميع الملكات السابقة من التكفير والمنطلق وحب الاجتماع والحياة داخل جماعة سياسية وعشق الفن وابتكار الصناعة والاختراع وهذا يأتي عالم الفن والجمال ليتوج بهما الإنسان مسيرة نضاله في هذا العالم، وهكذا ما يجعلنا نتلمس مدى عمق وحساسية الصلة بين هذا المخلوق وبين عالمي الفن والجمال. بحيث يمكننا أن نقبول- دون مبالغة- إن عمر الفن وتاريخ البوعي الجمال هو عمر الإنسان وتاريخ حياته فالإنسان هو ذلك الكائن الذي وهبه الله عزوجل القدرة على الاحساس بالجمال وتذوق الفنون ومن ثم القدرة على الإبداع والخلق الفني الذي يتذوقه ويشعر به فيما يحيط به من مظاهر الحياة الطبيعية والمادية والتقنية من حوله وفي كل لحظة من لحظات الزمن، والإنسان لا يحيا مستقلاً عن عالمي الفن والجمالي بل يستفرق فيهما بشكل تام فمند متى تجرد الإنسان من الحركة والفاعلية والانفتاح على الوجود؟ ومنذ متى توقف الإنسان عن الشغف بالجديد والبحث عن المجهول للكشف عنه؟ ومحاولة الصنعة والابتكار؟ ومنذ متى كان الإنسان مقصراً في الأداء والفعل والعمل أو عاجزاً عن الإضافة أو الحذف والبناء أو التحوير والإنجاز والخلق والإبداع فمتى غفل الإنسان عن الإعجاب والشعور بالارتياح والفيطة لما تفعله يداه وتبدعه قدراته الخاصة.

إن الفن هو صناعة الإنسان وابتكاره والجمال هو الإحساس الذي يسرى في نفوسنا متى استمتعنا برؤية الجمال والجميل يتوزع في حياتنات يغمرها في جميع مظاهرها والوانها الطبيعية أو الصناعية.

وعلى الرغم من تجسد الفن في نظرية الإبداع والأثر الفني بصفته دراسة تتميز بالطابع العلمي كما أن الجمال سواء كان دراسة للقيمة والحس الجمالي أو كان بمعنى الاستطيقا الحديثة ذات الطابع العلمي أيضاً فإنها تعنى دراسة الحكم الجمالي والذوق عند المتلقى أو المتذوق كما أن كل منهما بيدو متلاحماً مع الآخر ومتواصلاً بل إن صح التعبير مستغرقاً في الآخر فلاشك أن فلسفة الفن تتصل بالحمال عن كثب كما أن الأخير يتصل اتصالاً وثيقاً بتاريخ الفن وفاسفته حتى أن الاتجاهات الحديثة في دراسته العلمية نتحو إلى تعريف الجمال بأنه "كل تفكير فلسفى في الفن" كما أنه لا يوجد من درس جماليات بدون الرحوع إلى الأعمال الفنية كي يتمكن من الوصول إلى تحديد صحيح للجمال مما يوثق الصلة بينهما وبالتالى يمكن أن نعد تاريخ الفن بمثابة تاريخ الوعى الجمالي عند الإنسان ذلك الجمال الذي يمثل إحساساً بالنشوة يسبري في نفوسنا متى استمتعنا بمشاهدة الجمال يتجسد في حياتنا يغمرها في جميع مظاهرها وألوانها الطبيعية أو الصناعية.

إن الجمال هو ذلك الشكل من أشكال الفكر المنعكس على نشاطه الذاتى وهو الذى جعل الإنسان يشيد المساجد والتكنائس والمعابد والكاتدرائيات والقصور، كما ينحت التماثيل والجدران والمسلات ويرسم اللوحات ويؤلف الألحان والأنغام والسيمفونيات كما ينظم الأشعار والأزجال وغير ذلك من ألوان الفنون.

وما من شك فى أن الرسام الذى يمسك بريشته ليرسم العاصفة أو النحات الذى يكد فى نحت التمثال الجميل إنما استمد مقومات فنه من بين أحضان العالم المحيط به الذى يمثل البداية الحقيقية لميلاد الجمال وهو بداية الإحساس به كما أن رؤية الطبيعة الساحرة وهى تتبض فى أبهى صورها خلال الزمان والمكان هى تجسد له وتدفق للشعور به فى أعماقنا.

إن الجمال يبدو أمامنا سابح في الكون ومرأى فيما نتأمله من جمال في مظاهر العالم الطبيعي من جمال الأزهار وتناسق الأشجار وأشكال وألوان النباتات الزاهية وأصوات تغريد الطيور وأضواء القمر والشمس، وفي صوت صرير الماء وحفيف أوراق الشجر وهمس النسمات العابرة وهكذا يبدو الكون في أجمل صورة فيستمتع الإنسان بجمال الخالق في خلقه يقول الله سبحانه وتعالى في كتابه العزيز ﴿ أَفَلَّا يَظُرُونَ إِلَى ٱلْإِبِلِ حَيْفَ خُلِقَتْ ﴿ وَإِلَى ٱلسَّلَةِ كَيْفَ رُفِعَتْ ﴿ وَإِلَّ ٱلْجِبَالِ كَيْفَ نُسِبَتْ ﴿ وَإِلَى ٱلأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ (أ) (1) . وقوله كذلك جل وعلا في محكم آياته: ﴿ يَكَأَيُّهَا ٱلْإِنسَنُ مَا غَرَّكَ رِبِّكَ ٱلْكَرِيمِ ۞ ٱلَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّنكَ فَعَدَلَكَ ﴿ فَ أَي صُورَمَ مَا شَاةَ زُكِّنَكَ (الله الله الله الله القرآنية تشير إلى مكامن الجمال والكمال الكامال في الكون والإنسان وهي تشير إلى قضية الجمال والفن وترمز إلى أهميتها في حياة الإنسان وفي تأمل الكون والإعجاب بخلق الله والايمان بقدرته العظيمة التي تبدو واضحة وجلية في عالم الإنسان والكون كما أن لفظة "الجمال" قد وردت بمعناها الديني الذي يعنى السرور والبهجة

سورة الغاشية: الآيات (17، 18، 19، 20).

⁽²⁾ سورة الانفطار: الآيات (6، 7، 8).

فى الأيسات التاليسة: ﴿ وَالْأَنْفَادَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ ۞ وَلَكُمُ فِيهَا جَالُ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَتَرَحُونَ ۞ (⁽³⁾.

والقرآن الكريم يجفل بالآيات والصور المعبرة عن الزخم الفنى والجمالي الذي يعمر الكون وهو يبدل دلالة كبيرة على قدرة الله سبحانه - وبديع صنعه للكون والإنسان.

إن الفن والجمال دعوة إنسانية تخاطب وجدان الإنسان العاقل وهي غذاء الروح والشعور والحس الجمالي دليل على السمو والارتقاء وقرينة على الوجود الفاعل للإنسان وكده وصراعه وفلاحه في هذا العالم فهو يعجز عن السيطرة على العالم الجامد الصامت أمامه ما لم يستمد من خياله الرحب الحيل الفنية والتكنيك الجمالي المنظم والمنسجم فيتناغم مع عالم المادة وينتصر عليه ولا يفلح الإنسان في السيطرة على عالم الماديات السيطرة على عالم الماديات.

وقد آثرت أن أتساول في هذا التكتاب في طبعته الجديدة المزيدة والمنقحة - مجموعة من الموضوعات الهامة والقضايا المتعلقة بقيمة الفن، وكذلك بالقيمة الجمالية في ثوبها النظرى مع الإشارة لبعض قضايا الفنون التي تشغل بال المتخصصين والمهتمين وجمهور القراء.

وتجدر الإشارة إلى أن فلسفة الجمال تنطوى إلى جانب البعد النظرى على جانب عملى متماس مع واقع الحياة الإنسانية ومع الذات والذوق العام وهذا الجانب الأخير هو ما نود الإشارة إليه وتحليل مضمونه

سورة النحل: الآيتان (5، 6).

وتفسير موضوعاته 11 تنطوى عليه - مثل هذه الدراسة من تنمية للوعى الجمالى عند طلابنا وتعريفهم بقيم ومبادئ الفن وتذوقة ونقده والحكم عليه حتى يتمكنوا من الثقافة الفنية والجمالية ويتزودوا بجرعة من الغذاء الروحي والوجداني الذي هو علامة التقدم والوعى الفكري.

وقد توخيت في عرض الكتاب شمولية الرؤية بقدر المستطاع فقمت بعرض لتاريخ الفن من خلال الحضارة في فصل بعنوان "تاريخ الفن والحضارة" لكي أبين عمق وتوثق الصلة بين التاريخ والفن والحضارة ثم تدرجت تاريخياً لعرض ألوان وأشكال الفن في كل عصـر من العصـور ونحن نعلم أن الفن يغير أثوابه وأدواره وألوانه مع كل عصر جديد لأنه يمثل التاريخ السائد والكيان البنائي الدال على روح وفكر المجتمع وعقيدته واتجاهاته فقد اتخذ الشكل القيمي والمثالي من خلال الفس عند الأغريق، وهو موضوع الفصل الثاني أما الفن في ثوبه العقائدي فقد كان موضوعاً للفصل الثالث الذي كان العصر الوسيط ومشكلاته هو موضوعه وبالتالئ تلبس الفن بالدين وظهر ما يمرف بالفن الديني معبراً عن روح المقيدة وعبق الدين وأمسراره في حين كانت الاتجاهات الحديثة هي اللون المفاير الذي تشكل به الفن وتجسد فيه من خلال عرض الاتجاهات الحديثة في الفن والجمال وهو موضوع الفصل الرابع بينما كانت الاتجاهات المعاصرة في فلسفتي الفن والجمال هي مدار عرض وبحث الفصل الخامس وائتهى به إلى دراسة الاتجاهات الفنية التي تدور مع التاريخ والحضارة في وجودها وتتشكل بأشكالها منذ العصير القديم مروراً بالوسيط فالحديث فالماصر وقد دعمنا الدراسة بنماذج ممثلة لكل عصر وبعد أن انتهيت من دراسة وعرض وتحليل الاتجاهات والتمثيل لها اتجهت في كتابتي إلى موضوع الفن ذاته أو الكيان الفني،

ما هو ومتى نشأ، و ما هى الآراء التى بررت ظهوره وكشفت عن أسباب نشأته وما هى مدارسه ثم ما هى التركيبة البنائية لهذا العمل او الكيان الفنى ومما تتكون أو ما هى عناصر بناء هذا العمل وما هى التفسيرات التى خلقته أو تسببت فى خلقه هل هى عقلانية إرادية، أم أنها محض وحى وإلهام هل هى مفروضة من قوى أعلى أم أنها مختارة بفعل الارادة؟ وما هو الأصل فى عملية الإبداع الفنى والآراء التى سيقت بصددها؟ وهكذا كانت الدراسة والعرض التحليلي يدور فى الفصول الخمسة ومن السادس إلى العاشر) حول موضوعات البنية الأساسية للفن نشأته ومدارسه وعناصنر العمل فيه والبناء الجمالي له وتفسيرات العملية الإبداعية المقومة له.

وتأتى الأربعة فصول اللاحقة لبناء العمل الفنى ودباليكتيكه وعلاقته بالإنسان لتعكس لنا اللمسات والاتجاهات الجمالية التى تمثل الوجه الآخر للقن فتبحث في معنى الجمال من حيث كونه علماً ومن حيث كونه قيمة وما هو المعنى المقصود "بالاستطيقا" وهل من الممكن وضع الجمال في مجال العلوم وإلى أى حد يمكن نجاح مثل هذه التجرية وما هي المدارس الخاصة بالجمال وما هي المناهج التي يتبعها وما هي التفسيرات التي ساقها علم الجمال الحديث وما هي العلاقة بين الجمال والفن. والجمال والفن والصناعة والصلة وبينهما والدين والقيم والمجتمع، ولا تنتهى دراسة الجمال كما لا ينتهى البحث فن الفن متى كان الإنسان موجودا متحركاً فمالاً متشخصا ذا رغبة جامحة في تشكيل العالم وصناعة الأحلام والرؤى ومتى كان الإنسان محباً لذاته وللعالم الحام الإنسان محباً لذاته وللعالم الحلم الإنسان محباً لذاته والعالم الحلم الإنسان ومياغة الواقع المرير على قدر سعادة ويهجة الإنسان الحلم الإنساني وميياغة الواقع المرير على قدر سعادة ويهجة الإنسان

المريد الآمل في حياة أفضل وفي الفصل الخامس عشر والأخير من الكتاب عرضاً فلسفياً لضرورة الفن والجمال في حياتنا وقد زودت الكتاب ببعض النماذج الفنية المصورة. لوضع الدراسة في إطارها الفني كما يجب أن يكون.

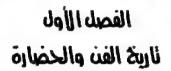
ولا يفوتنى قبل أن انتهى من هذا التوطئة أن أمهد إلى الجانب العملى الكامن قيد البحث والدراسة منذ سنوات والذى سوف يطرح مستقبلاً فى جزء لاحق- إن شاء الله- وسيخصص لدراسة "اتجاهات التربية الجمالية وأثرها على نقد الفن والذوق العام" حيث سنتعرض الدراسة لقضايا أكثر مساساً بواقع الحياة الاجتماعية والفكرية من خلال مشكلات الفن والجمال. وأزمة الفن فى مجتمعنا والتذوق الفنى الفائب، وموقف الدين من الفن والفنون الجميلة وقضية الذوق العام وأسباب هبوطه ودوافع رقبه مع عرض لأبرز الآثار المدمرة لعصر المادة والآلة والإيقاع السريع على فنون المسرح والأغنية والموسيقى ومن ثم على مواجد الأفراد والجماعات.

وأخيراً فإنه يطيب لى وأنا أتامل عالم الفن وأستغرق فى الجمال أن أكتب فى الإنسان وأقدم إلى المكتبة العربية.

"الإنسان الفن والجمال في ثلاثية الحياة الخلاقة"

آملة أن يلقى قبول واستحسان المهتمين بالفنون والجماليات.

والله الموفق إلى سواء السبيل



- 1- الفن في حياة البدائي.
- 2- الفن في عصر الحضارات الشرقية القديمة.
 - مقدمة
 - أ- الفن في حضارة مصر الفرعونية.
 - ب- الفن في حضارة سوريا القديمة.
 - ج- الفن في بلاد الرافدين.
 - د- الفن عند اليونان.
 - ٥- الفن عند الرومان



1- الفن في حياة البدائي:

لا شك أن عمر الفن قديم "دم الإنسان. فقد بدأ الإنسان في مواجهة العالم الشاسع يحاول أن يجد ملاذاً وخلاصاً له من تقلبات الطبيعة فاعتقد في وجود الإله وزاول الطقوس السحرية الطوطمية في عباداته وكانت هذه بداية الفن عند الإنسان القديم وتبرز قيم الفن عند البحائي القديم فيما كان يستعمله من أدوات يكمل بها بقاءه كالأسلحة والحجارة الصلبة والكهوف والملابس المصنوعة من جلود الحيوان وغيرها من أدوات.

ويبدأ الفن عند البدائي منذ معاولته الأولى في سكن الكهوف بالجبال وصناعته لسلاحه من الحجارة بهدف الدفاع عن النفس تارة وصيد الحيوانات تارة آخرى وعندما عرف الزراعة وكانت الأخيرة بداية عهد جديد لنزوعه الفني وتطور إحساسه بالجمال إذ بدأ يصنع في هذا المهد التماثيل من الطمى والمساكن من الطوب اللبن وأخذ زخرفة جدران كهوفه ومساكنه بشتى أنواع الحيوانات والطيور المستوحاة من البيئة التي كان يعيشها وكان للدين أثر كبير على الفن فقد كان الإنسان القديم يقوم برسم الحيوانات والطيور التي يراها أليفة وتجلب له الحظ والسعادة، كما يرسم بعضها لما يعتقده فيها من شر وبطش.

ولقد برز الفن القديم للمجتمعات البدائية من خلال الاعتقاد بالنزعة الحيوية Animism والطوطمية Totemism وكذلك عبادة الأسلاف والطقوس السحرية الفامضة (الأسطورية).

وتتميز مرحلة الفن البدائى بأنها مرحلة طفولية لا يكاد يفرق الفرد فيها بين نفسه وبين العالم الخارجي ولقد كانت الأنماط المتشابهة

من التجميل الزخرفى للشيء وإبرازه فى خطوط رئيسية هى الاتجاه السائد فى الفن فى تلك المرحلة المبكرة وتبدو هذه النزعة المدائية فى الفن الإغريقى، والبوذى وبداية الفن القوطى⁽¹⁾. ويلاحط أن هذه المرحلة المدائية تتمييز بالزخرفة والابتعاد عن الحقيقة والعالم الواقعى لأن البدائى يحاول الرسم والتعبير من الخيال الممتزج بانفعالاته وتاريخه وظروف بيئته الاقتصادية والدينية.

2- الفن في عصر الحضارات الشرقية القدمة:

ولا شك أن مرحلة العصور القديمة تعد من المراحل التى تفجرت فيها طاقات الإنسان فبدأ فى تشييد الحضارات على ضفاف الأنهار خاصة فى الشرق، وسوف نتابع تطور الفنون وبزوغ الوعى الجمالى من خلال عرض تاريخ الحضارات الشرقية ونخص بالذكر الحضارة المصرية القديمة.

- مقدمة:

ظهرت فى الشرق الأوسط حضارات زاهرة منذ فجر التاريخ يشهد بذلك ما خلفته من تراث فكرى وفنى وما برز منه فى الآثار المعمارية لهذه الحضارات فى مصر وسوريا والعراق واليمن وغيرها من بلدان الشرق ولقد تتوعت الفنون وبزغ الوعى الجمالى فى بلاد الرافدين لكن حضارة مصر الفرعونية شهدت بفضل موقعها وأرضها وطميها وواديها وصحرائها وجبالها وهضابها مشهدت وعياً جمالياً متميزاً ونهضة فنية عالية سبقت بها غيرها من بلاد المنطقة، كانت لها فلسفتها الوجودية فى عقيدة البعث والخلود، كما كانت لها نظرتها الكلية

Bazine. G: Histoire de la peinture Moderne. E. Hyperion, paris 1950, P 439.

للوجود وللانسان فنمت القيم الدينية متوجة بالجماليات والفنون بما يشهد عليه ما خلقه أجدادنا الفراعنة من آثار متنوعة تشير إلى الحضارة والأصالة والخلود لفلسفة الجمال والفن المصرية.

أ- الفن في حضارة مصر الفرعونية:

ساعد جمال وروعة البيئة بما تتميز به من سماء صافية وشمس ساطعة ووادى أخضر منبسط فضلاً عن الجبال والصحراء والهضاب ساعد ذلك على معرفة حساب السنين من دورة الشمس وتتابع الليل والنهار والفصول كما تمكن المصريون من التوصل إلى لا نهائية الحياة ولا شك أن الطبيعة المصرية كانت هي الدافع الحقيقي وراء ما اعتقده المصريون القدماء من معتقدات وما آمنوا به من الخلود والبعث وغير ذلك.

وكان استلهام المصرى القديم للبيئة الطبيعية من حوله، وتأمله في الحيوان والنبات والطيور سبباً في نزوعة الفني، وهذا ما ظهر واضعاً في صناعته للمقابر التي تطورت من شكل حفرة في الجبل إلى مصطبة ثم تطورت في شكلها النهائي إلى الهرم(1).

ولقد ارتبط الفن عن كثب بالعقيدة الدينية عند المصرى القديم ليس أدل على ذلك من الاهتمام بصناعة الأوانى الفخارية المزينة ، وكذلك صناعة الفؤوس والأدوات والحلى (2). ووضعها بداخل المقابر مع الموتى انتظاراً للحياة الأخرى في العالم الآخر وكان فن العمارة شاهداً على مبلغ ما وصل إليه المصريون من الصلة بين الفن والدين قد تطورت العقيدة عندهم من الدفن في الحفرة فالمصطبة فالهرم المدرج ثم الهرم،

Heinrich Shhafer: Principles of Egyptian Art, Clarendon press. Qxfort. 1980.

⁽²⁾ Ibid P 29.

وقد شهد عصر الدولية الوسطى والدولية الحديثة أقصى درجات الاكتمال في الفن والعمارة⁽¹⁾.

ولا شك فقد اتصل الفن عن كثب بالحياة العسكرية للمصريين القدماء خاصة وأن النقوش والزخارف التي وجدت على جدران المعابد كانت تحكى قصص الانتصارات العسكرية والمعارك الحربية المعابد كانت تحكى قصص الانتصارات العسكرية والمعارك الحربية وكان لاقتراب الفن من الدين والمعبد تأثيراً في اصطباغه بالرهبة والمعظمة. وفي هن التصوير فقد برع الفنان المصرى في الرسم على الصخور وعلى الأواني واللوحات التذكارية. كما كان لفن النحت صلة بالمعابد فاتسمت بطابع الخلود كذلك⁽²⁾. وتجدر الإشارة إلى الرباط الوثيق الذي كان يربط بين فني النحت والعمارة فقد كان النحت متصلاً ومكملاً للعمارة والدليل على ذلك وجود التماثيل داخل المعابد⁽³⁾. وقد تميزت الشخصيات بالخلود والتسامي وتأكيد القيم الكلية ولم تتحو إلى الفردية على نحو ما كان يبدو في الفن الإغريقي.

وهكذا يشهد التاريخ المصرى على الفطرة الفنية للمصرى القديم في كل ألوان الفنون كالعمارة والزخرفة والنحت والصناعات المختلفة كالأثاث والنسيج والحلى والتطعيم والأسلحة والسفن فضلاً عن التحف الرقيقة من الكراسي المذهبة والأواني المرمرية، ولقد استطاع المصرى أن يستغل البيئة الطبيعية بكل ما تتطوى عليه من حيوان ونبات وألوان فبرع في تصوير الحيوانات وزخرفتها وتلوينها، كما إستخدم الألوان الطبيعية المستوحاة من طبيعة مصر الخلابة كاللون الأحمر

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid pp 41.43.

والأصفر والأخضر والأزرق مما يعطى انطباعاً بتفوق المصرى القديم في فن الزخرفة وفي الفنون التطبيقية بصفة عامة.

يقول هنرى شافز: "...... أن مصر باعتبارها هبة النيل، ويواديها وزروعها وهضابها وطبيعتها ساعدت على نمو أكبر نهضة فنية في هذا الوقت" (1).

وعلى هذا النحو تصبح مصر منارة العلم والفن قرابة أربعة آلاف سنة قبل الميلاد ومما ساعدها على إنتاج هذا الفن الصادق التعبيرى المتميز هو عقيدتها الدينية وطبيعتها الهادئة وبيئتها المستقرة ومناخها المعتدل خلال فترة طويلة قبل الميلاد كانت الفوضى والهمجية تغشى العالم وقتها (2).

أثر الحقيرة الدينية على الفته المصبى القديم:

تأثر الفن المصرى القديم بنظام الحكم الملكى المطلق ويما لزم عنه قداسه فالفرعون الذى كان يمثل الإله على الأرض كان يعود للموتى كإله لعالمهم وقد دفع هذا الاعتقاد المصريون القدماء إلى الاهتمام ببناء المقابر وكذلك المعابد كما قوى إيمانهم بالعالم الغيبى إذ اعتقدوا في البعث والخلود وقد أثرت هذه الاعتقادات الدينية على فنونهم فبرعوا في الرسم الواقعي للجسم الإنساني على جدران المعابد والقبور وكان شغلهم الشاغل هو رسم الجسد بكل تقصيلاته ولم يهتموا بالأضواء والظلال لأنها متغيرة (3).

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ James Henry Breasted: Ancient History of Egypt P 35.

⁽³⁾ Tanine., H: Philosophie de l' Art, Paris.

واهتم المصريون برسم الجسم الإنسانى كما هو اعتقاداً منهم بعودة الروح إليه من جديد ومن هذا المنطق كان الفن المصرى القديم منبعثاً من عقائدهم الدينية ومن إيمانهم بالعبث والخلود إلا أن ذلك لم يمنع من القول بطابعه الارستقراطى فقد اهتم به أفراد الطبقة الحاكمة من الملوك والفراعنة والكهنة، فإلى جانب ارتباطه بالقيم الدينية فى المجتمع وهي ما ألزمتهم ببناء الأهرامات والمعابد بمختلف أشكالها، فقد كان له اتجاهاً نفعياً مرتبطاً برغبات السلطة في المجتمع وموجهاً بالسياسة من جهة وبالدين من جهة أخرى (١٠). كما ارتبط من ناحية ثالثة بالجوانب العسكرية الوثيقة الصلة بالحكم الملكي فكان يصور المعارك الحربية والانتصارات العسكرية كما هو مشاهد على جدران العادد المصرية.

ب- الفن في حضارة سوريا القديهة:

ظهر الوعى الجمالى عند السوريين القدماء منذ آقدم عصورهم يشهد بذلك ما وجد من آثار فنية عظيمة فى أنشاض مدينة "مارى" عاصمة العموريين، فقد برع السورى القديم فى النقش على سطوح الأوانى وزحررفتها كما تمكن من اكتشاف المعادن واستعملها فى صناعة الحلى والأقراط وغيرها. وكانت الرسوم الجدارية وزخرفتها وتلويتها سمة مميزة لعصرة الأراميين حيث رسم الأراميين أمجادهم العسكرية ومعاركهم الحريية (2).

وقد تأثر السورى بالفن فى العراق لما تتميز به طبيعة البلدين من وحدة جغرافية فى الأرض والظروف جعلتها تتتج فنا تلقائياً من وحى

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

البيئة الزراعية الخصبة يعبر بصورة رمزية تجريدية عن الأساطير والأرباب المعارك وغيرها من الموضوعات التي كانت تمثل الحياة الاجتماعية والعقائدية عندهم⁽¹⁾.

وكان نجاح الفن التدمرى في التعبير الأصل عن مكونات الوجدان الشرقي البرئ من تقاليد الطبيعة وأسرها والذي تجلى في فن الفسيفساء، كان هذا النجاح سبباً في شهرة تدمر في الفن واعتبار مدرستها أساساً لقيام الفن البيزنطي فيما بعد.

ج- الفن في بلاد الرافدين:

كان العراق القديم هو مهبط التجمعات البشرية التى نزحت إليه من المرتفعات الشرقية وإيران خلال عصور ما قبل التاريخ فاستوطئت هذه الجماعات الرحالة بلاد الرافدين واستقرت على ضفاف نهرى دجله والفرات لتصنع حضارة عريقة يبرز فيها الفن ويبزغ بين سكانها وعيا جمالياً يتشكل فناً وزخرفة وعمارة من طميها وأحجارها فاستخدموا الطين من طمى النهرين في صناعة الأواني والأدوات بدلاً من الحجارة التي لم تكن تتوفر لديهم فاستخدموا الطمى المجفف في الشمس (اللبن) أو الفخار (الطمى المحروق) في بناء العقود المستديرة والقباب والسقوف المنعنية وكان لهذه الهيئة أثر في توجيه الفن وجهة جديدة (ع.)

ولقد لعبت العقيدة دوراً كبيراً في تشكيل الفن لدى المرافيين القدماء خاصة عند السومريين فقد شكلوا معبودات وصنعوا آلهة حتى

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ أندرى بارو: سومر فنونها وحضارتها ترجمة د. عيسى سليمان وسليم طه التكريتي بغداد 1979 مل 43.

لقد أصبحت هذه المصنوعات الفنية وظيفة للروح وعملية فى كل الأشكال وقد أمكن للانسان وقتها أن يتبادل الأفكار مع هذا العالم الفنى المقدس لكنه لم يستطع أن يعرفه لأنه العالم المقدس للآلهة والموتى⁽¹⁾.

وكان البابليون والآشوريون من الشعوب التي برعت في الفن فقد اهتموا ببناء القصور والمعابد كما زرعوا الحدائق التي عدت إحداها إحدى عجائب الدنيا السبع.

ومن الجدير بالذكر أنهم كانوا أول من استعمل الصور في كتابتهم وهذا أثر من آثار اتصالهم بالحضارة المصرية القديمة - كما كانوا أول من استعمل الكتابة وهي أقدم ما عرف من أنواع الكتابات ويرجع عهدها إلى أربعة آلاف سنة أو أكثر قبل الميلاد⁽²⁾.

تحليق وتقييم:

بعد أن عرضنا لتطور الوعى الفنى والجمالى عند حضارات الشرق العربى القديم يتبين لنا مدى التقدم الفنى والوعى بالجماليات فى هذه الحضارات منذ فجر التاريخ ولكن يلاحظ على فنون الحضارات أنها خضعت لطابع أرستقراطى، واتجهت اتجاهاً دينياً عقائدياً كما اضطبغت بالطابع الروحى لكنها على أية حال كانت تعبر عن حالة المجتمع السياسية والاقتصادية بوجه عام كما كانت تعبر عن الحياة اليومية، والنشاط الإنساني فالصور والآثار التي وجدت لهذه الحضارات

 ⁽¹⁾ محمد صدقى الجباخنجى: الموجز في تاريخ الفن− القاهرة سدار المعارف 1980 من66.

⁽²⁾ المرجع السابق.

تثبت الاتجاهات السائدة ومدى تقيدها بالسلطتين الدينية والسياسية وكان على رأسها الملك أو الفرعون⁽¹⁾.

د- الفن عند اليونان:

تعد بلاد اليونان بطبيعتها الجبلية والساحلية. وما نشأ عن ذلك من حدوث أختلافات ومعارك بين سكانها الذين كانوا ينفصلون عن بعضهم البعض بحواجز طبيعية، وكذلك حب اليوناني القديم للبطولة وتقديسه للبطل وما استتبع ذلك من حب للحياة والحرية، والدعوة إلى القوة وتشجيع الألعاب الأولمبية وولعهم بالأجسام المملوءة بالصحة والجمال والحيوية تعد مهداً للفن والجمال.

وعلى هذا النحو الذي تتجلى فيه طبيعة بلاد الإغريق الجبلية البحرية وحبهم للحياة والبطولة انبثق الفن الأثيني والإسبرطي معبراً عن التيارات والاتجاهات الفكرية التي كانت تموج بهذا المجتمع العجيب من حب للحياة والبطولة والحرية وعشق الجمال والحب والكمال (2).

وعلى الرغم من تأثر الفن الإغريقى بالفنون الشرقية القديمة وخاصة الفن المصرى القديم إلا أن الفن عندهم عندما توجته الحرية والبطولة واحترام الحياة الفردية كان إيداعاً وتقدماً فنياً تبهر له المين وكان للعقيدة الدينية عند الإغريق ما كان لشعوب الحضارات الشرقية من أهمية بالغة وكان للتأثير المتبادل بين الحضارتين أن انتقلت أفكار المقيدة والآلهة من الشرق إلى اليونان⁽³⁾. وخاصة ما كان يتعلق منها

⁽¹⁾ Bertaux, E: Eindes pllisore et Art Hachette. Por. S 1911 P.49.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

بمظاهر الطبيعة فكان لكل مظهر من مظاهر الطبيعة إلها يسيطر عليها، فللشمس إله، والقمر والسماء والبرق وغيرها من سائر المظاهر الحونية. وكانت القوة السحرية والعقائدية التى تمثل كل واحد من هذه المظاهر تقوم على شكل إله فتعددت الآلهة تبعاً لتعدد مظاهر الطبيعة إلا أن ما يزيد على آلهة اليونان من تصور هو وصفهم بما تتصف به النفس الإنسانية من مشاعر وعواطف فضلاً عن الرضا والفضب بل من الطريف أن نذكر أن اليونانى كان يصفهم بنفس صفات الإنسان من القوة والشر والطمع والشره وكانت هذه الصفات من بين أسباب النزاع والخلافات التي كانت تقوم بين آلهة الأولم الخالدة.

وكان لتأثير الحضارة القائمة على العقل واحترامه سبباً في اكتساب الفن الإغريقي لصفات وخصائص ميزته عن غيره من الفنون الشرقية⁽¹⁾.

فقد إهتم الفنان الإغريقى بتحقيق التكامل والانسجام وكذلك الجمال والكمال والحركات وغيرها من المهيزات التى تشير إلى حب الحياة واحترام الفرد، والإقبال على المفامرة وتجسيد روح البطولة (2). كذلك اهتم الإغريق بملاحظة النسب الهندسية في الأجسام، وتحقيق نتاسب الأجزاء وكان اهتمامه بالبطولة سبباً في تزيين جدران المعابد بصور الأبطال. وفضلاً عن ذلك فقد كان الفنان الإغريقي يتميز بالاهتمام بالظلال وتنويع الحركات، وإبراز جسم الإنسان وأولى الفنان اليوناني لفن العمارة إهتماماً كبيراً، وكان معبد البارثتون مثالاً رائعاً لفن العمارة الهنان الأونانيون لآلهتهم في القرن الخامس قبل

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

الميلاد، وهو مشيد من المرمر الخالص أبيض اللون، ومن الطراز الدورى وابتدع الإغريق أشكال ثلاث طرق معمارية هي الطراز الدورى الذي يتميز بالبساطة وهو من أقدم أشكال الممار الإغريقي وهو يرجع إلى الأمم الدورية التي أغارت على اليونان من الشمال (1).

أما الطرز الأيوني فانه يتميز بالارتفاع وكثرة الزخرفة، وكان الطراز الكورتثي وهو يشبه الطراز الأيوني لكنه كثير الزخرفة خاصة بورقة الاكانش وهي من الأعشاب التي تنبت في اليونان.

ه- الفن عند الرومان:

كان للرومان حضارة عريقة أساسها السياسة الحكيمة أو الدهاء في السياسة والحكم كما اشتهر القانون الروماني وكان يهثل أساس حكم الدول الديمقراطية ولقد برع الرومان في الفنون وكان لهم حس جمالي ظاهر وقد تأثروا بغيرهم من الحضارات المحيطة والسابقة فيكفي أن نعرف أن أقواس النصر التي اشتهر بها الرومان قد أخذت من البابليين والأشوريين وهذه دلالة على أن الاثروريين قد جاءوا من أصل آسيوي (بابلي أو آشوري) وأن هجرتهم من أرضهم قد حدثت في موجتين إحداهما من آسيا الصغرى في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر قبل الميلاد والثانية خرجت من اليونان حوالي القرن الحادي عشر ق. م (2).

وقد استقروا في شبه جزيرة إيطاليا شمالي نهر التيبرولقد استقى الرومان من الفن الأثروري، كما استقوا من الفن الإغريقي والدليل على ذلك ذئبة روما التي أرضعت رومولوس أبا الرومان كانت

⁽¹⁾ Gaultier P: le sens De L'Art, Paris, Alcan 1908. P25.

⁽²⁾ Ibid.

من صنع الأثروريون لقد كانت أثروريا هي المعين الذي استقى منه الرومان كما استقوا من اليونان أصول فنهم (1).

ويكفى أن نعرف أن أثروريا كانت مهد الفنون ومجمعها من فينيقية وإغريقية وشرقية وغيرها. ومع كل هذه الفنون المتنوعة التى وجدت لدى الرومان فقد كانت لهم بصمتهم الخاصة في مجال الفن والتي أبرزتها زينتهم لمنازلهم وحدائقهم وصناعة تماثيلهم واستخدامهم للألوان وصناعتهم للقبور والمعابد وما وجد من رسوم على جدران المقابر والمعابد عن تفكيرهم في حياة أبدية بعد الموت⁽²⁾.

وكان اهتمام الرومان الشديد برسم صور الموتى راكعة، ورسم أدواتهم، أو تصوير حياتهم الدنيوية على جدران المقابر مؤشراً إلى اعتقادهم في وجود حياة أخرى بعد الموت الدنيوي على نحو ما كان يعتقد القدماء المصريين وكان اعتقادهم في البعث والخلود سبباً في اهتمامهم بالفنون التي تقرب للحياة الذي كان الموت استمراراً لها فكان ذلك يقتضى من الروماني أن ينقل عن طريق الرسم والنحت البارز صور من حياته مثل الطعام وأدوات الميشة والأثاث المنزلي والأسلحة وغيرها من أشياء (3).

واهتم الرومان بفنون العمارة فكانوا يشيدون مبانيهم من جبال شاهقة، وشهد العهد الإمبراطورى نمواً في فن العمارة وازدهاراً في بناء القصور الضخمة والمسارح والملاعب البازيليكيا والمسلات التي كانت تحكى قصص أباطرتهم وهي تشبه المسلات عند القدماء المصريين.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

وعلى السرغم من تباثر الفنون الرومانية بالفنون الإغريقية والشرقية بيد أن هناك فارق كبير بين كل نوع من هذه الفنون فبينما عبر الفن المصرى القديم عن البساطة والرمزية. كانت الفنون الإغريقية تسبح في عالم التصوف والبحث عن الكمال والجمال والرقة في حين كانت الفنون الرومانية محاولة لتقليد فني مصر واليونان مع صبغها بالطابع الروماني الواقعي الصارم، الجاف فقد حاول الفنان الروماني أن يحاكى الحقيقة الواقعية برمتها واعتبر أن التصوير الذي لا يعبر عن الحقيقة هو تصوير زائف لا يستحق التقدير (أ).

وهكذا انفرد الفن الرومانى بخصائص الصرامة والواقعية والجفاف ولم يحاول الرمز أو التحليق في عالم مثالي أو صوفى أو ديني كما يحدث في غيره من الفنون، فكان مدار اهتمامه بالفن ينحصر في ناحيتين الأولى هي: الترويح عن النفس، ومحاولة التسلية، والثانية خدمة القوة الحربية والاتجاه المسكري للامبراطورية وتصوير البطولة أو التشجيع عليها من جانب الفن.

الفصل الثاني الفن والقيم عند اليونان

أولاً: أفلاطون ومثالية الفن:

1- فلسفة جمال أخلاقية. 2- الجمال والمثال.

3- القن والجمال المثالي. 4- الفن والأخلاق.

5- الفن والعقل. 6- ميروات نقد الغن.

7- الفن الموجه. 8- الفنون عند أفلاطون.

المحاكاة. 10 - الفن الأفلاطون والفن الحديث.

- تعليق وتقييم.

ثانياً: - أرسطو وواقعية الفن

1- أرسطو وفلسفة جال واقعية 2- الشعر: أنواعه وأهميته.

3- الماساة والتطهير 4-أرسطو بين الشعر والتاريخ

5- الطبيعة والماكاة

6- انحاكاة من وجهة النظر الحديثة

7- الر موقف أرسطو الجمالي على القن الحديث

تعليق وتقييم

لْأَالْتُأْ: أَطْلُوطِينَ وَالصَّوفِيةِ الجماليةِ.

أولًا: أقل طون ومثالية الفن:

لا يفوتنا ونحن نعرض لفلسفة الحمال عند أفلاطون أن نذكر بالتقدير فلسفة الحكمة عند سقراط تلك الفلسفة التي تعلم منها أفلاطون وتتلمذ على علمها وحكمتها وأخلاقها. لقد كان رائد لفلسفة الأخلاق والماهيات التي علَّمت الإنسان كيف يثبت على المبدأ، ويدافع عن الفضيلة ولو كان الثمن هو حياته نفسها كما فعل هو ذاته تماماً حينما تجرع السم وهكذا صارت التضحية من أجل الدفاع عن الحقيقة والسعى في سبيل بلوغها والكشف عن الجانب الأخلاقي في النفس والإذعان للضمير صورة مشرفة ومشرقة لفلسفة سقراط الأب لفلاسفة اليونان فهل يا ترى يمكن أن تخلو مثل هذه الفلسفة الإنسانية الأخلاقية من لمسة جمال تشع من بين ثناياها المينافيزيقية؟ أعتقد أن حب الروح والتسامي بها كانت تمثل الجمال عند سقراط كما ورد بالمحاورات الأفلاطونية ولعلنا لا نجانب الصواب إن قلنا أن مذهب أفلاطون المثالي لهو مدين بكل عزمته وشهرته لآراء وأفكار سقراط الأب والمعلم الأول له وصاحب مدرسة الفضيلة التي انتهت في أبسط صورها وأرفعها شاناً إلى المثالية التي اشتهر بها أفلاطون عبر الزمان.

وسوف نتناول فيما سيأتى أبعاد فلسفة الجمال عند أفلاطون. - فلسفة جهال أخلاقية:

لقد استمد أفلاطون مبحث في الجماليات من نظرت الميتافيزيقية إلى العالم، ومن ثم تعد فلسفته الجمالية جزء لا يتجزأ من فلسفته بصفة عامة فقد تميزت نظريته في الجمال بالهجوم على الجانب المعاطفي والحسى والنزوع نحو الجانب الأخلاقي والمثالي واحترام المنطق والعقل والاهتمام بإثارة الحماس والنخوة والشجاعة، وتشجيع ما يدفع

إلى إثارة هذا الجانب في الإنسان ودحض ما يضعف من هذا الإتجاه وكان اكتشاف أفلاطون للجمال الكلى أو مثال الجمال بالذات إضافة جديدة في "نظريته في الجمال" فقد قام بتأمل الجمال الموزع والمتفرق على الموجودات الحسية وكذلك الأفراد وبعد ذلك أخذ يعلو بالتدريج من هذا الموضوع الجزئي المحدود المحسوس حتى بلغ العلة الأولى أو الأصل المتسامي له في "مثال الجمال بالذات" الذي يشارك فيه الجمال المحسوس ثم ربط بينه وبين القيم المطلقة الحق والخير.

هذه الأمور المجتمعة في الاتجاه الأفلاطوني قد دفعت بأفلاطون إلى تأسيس نظرية في الجماليات قائمة على اتجاه مثالي أخلاقي يهتم بخدمة المجتمع وينمي اتجاهات الشباب الأخلاقية، والتربوية.

ومما يؤكد قيام الجماليات في ضوء فلسفته عامة هي فكرته في "المحاكاة" وهي تلك الفكرة التي أتت من اعتقاده بوجود عالم المثل الذي دفعه إلى تأكيد قيام الفنون جميعا بصفة عامة على فكرة المحاكاة.

ومما لا شك فيه أن إيمان أفلاطون بالعقل وبأنه المدخل إلى عالم المشل قد دفعه إلى الشك في عالم الحس وما يستتبعه من عواطف وأحاسيس يمكن أن تنال من قوة العقل وتحد من منطقه على الإنسان فضلاً عن ذلك فإن أيديولوجيا العصر وقتها التي اتجهت إلى كبح جماح النفس والإعلاء من شأن العقل والمنطق وتشجيع الأخلاق بقتل شهوات الجسد ونزعاته كل ذلك قد جعل من فلسفة الجمال جزء لا يتجزأ من فلسفة أفلاطون المثالية الأخلاقية.

وهكذا تمثل فاسفة الجمال عند أفلاطون جزءاً هاماً من ميتافيزيقاه، ومن أيديولوجيا العصر اليوناني بما يتسم به من عودة إلى المقل والكمال والجمال الجسمي والأخلاقي.

2-الجهال والهثال:

ارتبط البحث في الجمال عند أفلاطن بنظريته في المثل والمحاكاة وبسائر أجزاء فلسفته بصفة عامة حتى أن فكرة الجمال بالذات لم تعرف إلا بعد أن عرفها أفلاطون فهو أول من تكلم عنها، كما أنه أول من وضع نظرية في علم الجمال عند اليونان كان الجمال بالذات هو مثال الجمال الذي تصوره أفلاطون وهو ذلك الجمال الذي يقلده الصانع حين يخلق موجوداته في العالم الأرضى المحسوس.

وكان البحث فى الجمال هو موضوع محاورات أفلاطون فقد عنى بإبرازه فى محاورتيه "بون" و "هيبياس الأكبر" وكذلك فى "المادبة" مقروباً بالحب حيث يفيض أفلاطون فى هذه المحاورة فى شرح طريقة الصعود الجدلى إلى مثال الجمال المذى يجعلنا نتجه نحو الحب الأفلاطونى الذى ينطوى على الجمال المثالى بل يكون هو مصدره الوحيد ثم تأتى محاورتا "فيدون" و "فيدروس" وتدعم من تجربة "المادبة" فى شرح كيفية الوصول إلى المعرفة الحقيقية التى تنطوى على معرفة الجميل.

ويسهب أفلاطون فى معاوراته فى شرح بلوغ الجمال المطلق الذى يتطلب عدداً من المراحل يتم خلالها إعداد وتجهيز النفس وتهيئتها حتى يتسنى لها التوجه إلى طريق الخير والحب المثالى، وللحب دور كبير فى الوصول إلى فكرة الجمال، وهو مبدأ التسامى المتطور أو بالأحرى هو عودة الروح إلى الحقائق المثالية التي عرفتها قبل أن تحل في جسد

ما⁽¹⁾. وعندما يبلغ الإنسان إلى مستوى الجمال المطلق عند أفلاطون يكون بذلك قد بلغ موضوع الحب الذي يتجه إلى الجمال (بالذات) ⁽²⁾. وهو ما ينطبق على الخير بالذات (شمس العالم المعقول على ما يذهب أفلاطون إلى ذلك في الجمهورية⁽³⁾.

وتبرز لنا فكرة الجمال بالذات من خلال تصورات أفلاطون في محاوراته ففي فايدروس يقول أفلاطون على لسان سقراط "الجميل يصير جميلاً بالجمال" فماذا كان يقصد أفلاطون بهذا التعبير؟

هل ما كان يقصده هنا هو المثال المطلق الذى لا يمكن أن يسبقه مثال آخر أو يأتى بعده أو ما قصده هو أنه لا توجد فكرة سابقة عليه في الوجود تكون أساساً له.

الواقع أن الجمال المطلق يتحد بالخير المطلق، ونحن لا نحس بالجمال بدون أن نكون قد حققنا من الخير الكثير وقد أشار أفلاطون إلى ما يفيد معنى الجمال المطلق في محاورته "فيدون" يقول في ذلك: "... أنه لو وجد جميل آخر غير الجميل في ذاته فإنه لن يتصف بالجمال إلا بمشاركته في هذا الجمال، أما أنا فاست أدرك هذه الأسباب العملية ولا أستطيع معرفتها فإذا فسر لي شخص سر الجمال الرائع في شيء ما بإرجاعه إلى لونه الزاهي أو لأي شيء آخر من هذا القبيل فلن أستجيب لمناقشته لأنها تربكني، وأنه لن السهل البسيط أن أدرك أن السبب في

Souriau, Etienne: Clefs Pour L'Esthetique Eseghers, Paris 1970, P10.

⁽²⁾ Ibid.

 ⁽³⁾ أفلاطون: الجمهورية - ت فؤاد زكريا المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشــر 1968، ص 119.

جمال شيء ما هو وجود المشاركة بينه وبين ذلك الجمال..." ثم يضيف سقراط قائلاً: "أن الجمال يصير جميلاً بالجمال"(1). ويذهب أفلاطون في الجمهورية إلى أن الإنسان يعيش حياته في سعى دائب من أجل الاتحاد بهذا النوع من الجمال غير المتجسد أي غير المادي الذي يشعر معه بالانسبلاخ عن عالم المادة وبأنه يتسامى إلى عالم الخلود ويتطهر من أدران جسده التي هي المصدر الأزلى للشر والرزيلة (2).

وهكذا يعرض أفلاطون في مذهبه في الجمال لثلاثة دعائم لمذهبه هي المثل واتحب والمحاكاة وانجمال في الأصل مثال أي ما ليس له صلة بالعالم الدنيوي المحسوس ونحن لن نجد الجمال أبداً في الأشياء المحسوسة المشاهدة في الوجود فهي أمر مطلق ينبغي على الفيلسوف البحث عنه خارج هذا العالم لأنه جمال كلى معقول لا يشوبه قبح إنه "الجمال بالذات" أو "مثال الجمال" ويقال أحياناً أن أفلاطون مزج بين الجمال والخير إلا أن الكشف عن المذهب يطلعنا على ثلاثية الجمال والحق والخير وهي ثلاثية منظمة بمعنى أن الجمال هو الطريق الذي يؤدي إلى الخير ذلك المبدأ السامي الإلهي الذي نصل إليه عن طريق التامل الجمال هو روعة الحقيقة، ورغم أن هذه العبارة غير مدونة في أعماله إلا أنها موجودة في ثنايا الفكر الأفلاطوني(4).

⁽¹⁾ أفلاطون: فيدون، عباس الشربيني، مراجعة الدكتور على سامي النشار (الأصول الأفلاطونية) الجزء (1) ص 178.

⁽²⁾ أفلاطون: الجمهورية، ص604.

⁽³⁾ Souriau, Etienne: Clefs Pour L'Esthetique P13.

⁽⁴⁾ Ibid.

والجمال المثالى هو غاية يسعى لها الفيلسوف الباحث عن الحقيقة ، ويرى الفلاطون أننا يمكن أن نصادفه فى الواقع الحقيقى فنعجب به ، ونحبه ، لكن خبراتنا الحسية به ما هى إلا أمور تقريبية لا صلة لها بجوهر الحقيقة وهنا يجب على الفيلسوف أن يتدرج فى سلم المعرفة حتى يبلغ مرحلة المعرفة المثالية أى يصعد حتى يبلغ المثال أ. وتشير محاورات أفلاطون إلى هذا الحب المثالى ، والجمال المتسامى بشكل كبير، وقد صور سقراط أفلاطون أستاذه فى صورة المحب المثالى المتسامى بحبه ، العاشق للروح والداعى للفضيلة.

3- الفن والجهال المثالى:

كانت طبيعة بلاد اليونان الساحرة من بين الأسباب التى دفعت اليونانيين إلى تذوق الجمال والولع به والكتابه عنه كما نمت فيهم موهبة الشعر وكتابه الأساطير والدراما وكان أفلاطون هو أول من التفت إلى مصدر الجمال في هذه الطبيعة.

وعلى الرغم من اهتمام أفلاطون بظاهرة الجمال والفن بيد أننا لانجد في فلسفته مذهباً كاملاً في عالم الجمال.

الجمال عند أفلاطون يتجسد في الفن الذي هو إلهام ينبعث من ريات الفنون التي تمثل إشارات رمزية وأسطورية في محاوراته في حين يظل الجمال بالذات مصدر إلهام على المستوى الفلسفي، وكان أفلاطون يرمز لفكرة الجمال بالذات بريات الفنون فمن هن هؤلاء الريات؟ كانت ريات الفنون هن بنات الإله زيوس، وقد عرفن بريات الميثولوجيا التسع كانت

⁽¹⁾ الجمهورية: الكتاب السادس ص 168.

مهمتهن رعاية الفنون وهن على التوالى ريات الكوميديا، والتاريخ والمأساة والربّاء، والبيان وربات الموسيقي والرقص، والشعر والفناء والفلك.

وهكذا يشير أفلاطون إلى فكرته عن الجمال بالذات إلى ريات الفنون فيصبح مصدر الفن في النهاية هو المثال المقول للجمال وكأن الأثر النفسي إنما يستمد إبداعه وجماله من المشاركة في مثال الجمال بالذات وكانما تتحدد قيمة الجمال بمقدار تحقيق شمول وعمق هذه المشاركة وهنا نجد نظرية الجمال عند أفلاطون تتبثق من داخل فلسفته المثالية، ومن تصوره لعالم المثل، والمشاركة في العالم المعقول بحيث تصبح جزءاً لا يتجزأ من فلسفته برمتها.

وكان انغماس أفلاطون في فلسفته المثالية واهتمامه بالجمال سبباً في تصوره للجانب الموضوعي المثالي للجمال فقد تصور أن مقدار عمق الجمال وصدقه إنما يتأتى من مقدار مشاركة الفنان في مثال الجمال بالذات، وهذا يعني أن الفنان إنما يصدر في فنه عن مصدر موضوعي عقلي (1). وليس عن ذاته الفردية الشحصية لذلك يعد أفلاطون من أتباع مذهب الموضوعية المثالية في الجمال فهو يرى أن الفن إنتاج يتسم بالموضوعية في المحل الأول، ثم يأتي بعد ذلك أثر الفنان الذاتي ومن ثم يكون الحكم الجمال في مذهبه نابعاً من مصدر موضوعي ثابت هو مثال الجمال بيد أنها موضوعية مثالية لأن موضوعها لا يستمد من عالم ألمحسوسات (المادي) بل من عالم المثل (المعقول).

وسوف يترتب على هذا أن يصبح الفن عند أفلاطون إلهاماً صادراً من ربات الفنون فالفنان أو الشاعر لا يمي ما يقوله ولذا فليس له

⁽¹⁾ Souriou, Etienne: Clefs Pour.

علاقة بذاته أو عقله أو مشاعره وظروفه الخاصة ، بل أصبح الفن جمالاً مثالياً (١) متجسداً في أعماله وأصبحت فلسفة الجمال عنده ممثلة لفكرة التعالى ومعبراً عنها في صورة الفن، ومن ثم تصبح فلسفة الفن هي فكرة السمو والارتفاع ، لأن حقيقة الإحساس الجمالي لا توضع في مصاف الحقائق المدركة في الحياة العادية ولما كانت فكرة الجمال سامية لا وجود لها على الأرض، فهي من ثم فكرة متجاوزة خالدة ، تعلو على إدراكنا ولهذا يكون شرط الاحساس بها هو الاقتراب من الماهيات وبدون أن نحس بالنماذج الخالدة ونحاول السعى إليها فلن نستضي بالجمال الموجود في الأشياء وعلى الرغم من أن الجمال في ذاته غير مصوص بالنسبة لنا إلا أنه يجب البحث عنه والترقى إليه.

وعلى الرغم من رؤية الإنسان للجمال على الأرض والإعجاب به، بل وعشقه غير أن هذه الخبرة لا تمثل معرفة تقريبية لأنها تقرينا من الحقيقة ولحكنها لا تعرفنا بها ومن ثم يجب على الفيلسوف أن يحاول الصعود عن طريق الحب إلى عالم المثل.

4- الفن والأخلاق:

يرى أفلاطون أن الفن الذى يرمى إلى خدمة الشباب وتربية الأخلاق هو الفن الهادف إلى خدمة المجتمع والفرد وهو الفن الأبقى والأصلح الذى يقوم عقول الشباب وينمى مواهبهم وسماتهم الخلقية ويجتبهم الانفعال والشهوة ويقتل ميول الشر الهاجعة فى قلوبهم ويسكن نزوات نفوسهم.

⁽¹⁾ Souriou, Etienne: Clefs Pour.

ويرى أفلاطون أن الفن وهو واجهة الأخلاق إنما يثير فى نفوس الشباب القيم والأخلاق والفضيلة وقد تأدى هذا الموقف من جانب أفلاطون إلى دعوته لمراقبة الشعراء والفنانين وتحذيرهم من صناعة الفنون المتسمة بالفساد والضعف والانحلال وقد عبر عن ذلك فى الجمهورية بقوله: "يجب علينا أن نراقب كبار كل فن فنحذرهم من الإيتان بالفن الهابط أو الضعيف سواء فى الرسم أو فى البناء أو فى أى نوع آخر من المصنوعات (1). وهكذا أصبح الفن عند أفلاطون أداة إصلاح وتهذيب.

5-الفن والعقل:

كان الواقع بقيمه الأخلاقية هو معيار الإجادة الفنية عند أفلاطون، كما أن دور الفن يتحدد بمقدار إبرازه لدور الفضيلة وللجانب الخلقى في الحياة.

وهكذا تصبح قيمة الفن رهناً بمسايرة الفن لصوت العقل السليم، والنازع الأخلاقى فى حياة اليونانى، يقول أفلاطون فى الجمهورية: إن البيان البديع والوزن الصحيح والإيقاع يتوقف تماماً على الطبيعة الصائحة ويقصد بها العقل السليم، ذلك لأن البساطة والجمال واللحن والإيقاع هي من عمل العقل السليم، وهي ما تتجلى في السجية الأدبية، أما فقدان هذه الأشياء فتشير إلى الأسلوب الفاسد والخلق الردئ (2).

Plation: La Republique, Oeuves de planton Librairie, Garnier, Frees, paris Ch 10 P 222.

⁽²⁾ Ibid.

وقد أشار أفلاطون إلى أهمية الأثر الذي تحدثه الفنون والجماليات على نفوس النشئ والشباب حيث يتشريون من خلال الفن قيمهم وأخلاقهم التي تستمر معهم ردحاً طويلاً من الزمن.

ولما كان تأثير الفنون قوياً على نفوس الشباب فقد رأى أفلاطون أن يكون الفن نقياً، خالصاً مفعماً بالفضيلة والمثل وفى هذا الصدد يحاول أفلاطون طرد الشعراء والفنانين الذى يسيئون إلى عقول الشباب فى حين يبقى على الأخيار منهم ممن يحاولون خدمه المجتمع والفرد بما يبثونه من القيم والخيرية فى أعمالهم يقول أفلاطون فى معرض الإبقاء على دعاة القيم من الفنانين والشعراء: ".... ينبغى علينا أن نبقى على الفنائين الذى يتمكنوا بما لديهم من عبقرية فنية من الكشف عن مواطن القيمة والجمال مما يؤثر على عقول شبابنا الذين يتشربون الأخلاق من كل فن من الفنون لتأثر سمعهم ويصرهم فيشبون على محبة جمال العقل الحقيقي وإطاعة أحكامه وتمثله "أ).

وفى حين يبقى أفلاطون على خيرة أهل الفن والشعر فى الجمهورية فإنه يطيح بمن يعيثون فساداً فى عقول وأخلاق الشباب وقد عبر عن ذلك فى نص له فى الجمهورية بقوله: "... ومن لا يستجيب لتحذيراتنا ويسير حسب رأينا نرفض عمله فى المدينة ويطرد حتى لا ينشأ حكامنا فى وسط صوت الرذيلة مثل الحيوانات الذين يرعون فى مراعى ضارة فتصيب الأضرار تقوسهم وتقسدها وهنا يتسرب الشر إلى نقوسهم وهم لا يشعرون"(2).

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

وكان أفلاطون يود من محاولته هذه تهذيب وتتقية الفنون هى عصره فكان يقصر قراءة الشعر- بعد إبعاد هوميروس وهزويود على قرض الأشعار الخاصة بتمجيد الآلهة والإشارة لفضلها، كما كان يرحب بقدوم الشعراء ووضع أكاليل النار على رؤوسهم وإكرامهم على أن تكون هذه المظاهر بعيدة عن حدود الجمهورية التي لا ينبغي لهم أن يدنسوها بقدومهم.

وعلى هذا النحو كان موقف أفلاطون متفقاً مع موقف الزهاد والعباد البذين يرون في الفنون والآداب انزلاقاً بالأخلاق، وإفساداً للفضيلة، وإثارة لنزوات ونزعات الإنسان⁽¹⁾.

6- مبررات نقد الفن:

على الرغم من اهتمام أفلاطون بالجمال، وشغفة بالشعر الذى يعد من أوائل الفنون التى تحتل مكان الصدارة عنده إلا أنه كان يشترط فيه شرطان هما حسن الصياغة الفنية والإلهام السامى، واعتماده على الفلسفة كمنبع متسامى وغنى، وقد برز هذا الاهتمام بالفن والشعر متمثلاً في علم الجمال الأفلاطوني الذي يقسمه سوريو Souriou إلى جزئين: الأول ويشتمل على "أفكار أفلاطون عن الفن والجمال والتي سجلها هي محاوراته مثل: أيون Ion والمادبة Banquet وفيدرا Phedre وهيبياس الكبرى Ic Grand Hippias والجزئين

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Souriau, Etienne: Clefs Pour L'Esthetique P9.

وسوف نحاول هنا أن نفصل الأسباب التى دفعت أفلاطون إلى اتخاذ موقفه العدائى من الفن فى جمهوريته مع أن فلسفته لا تخلو من اهتمام بشرائط الفن والجمال وصلتهما بالأخلاق وهذه هى الأسباب مجملة على التوالى:

أولاً: الاتجاه العقلى المثالي السائد في فلسفة أفلاطون وفي بناء مذهبه.

ثانياً: السبب العسكرى والسياسي المتمثل في هزيمة أثينا أمام إسبرطة.

ثالثاً: دور الأدب الخارج في إضعاف العقل وتتمية العاطفة.

رابعاً: إحلال الفن والشعر محل التجريه الدينية المفتقدة عند اليونان.

خامساً: اعتبار الفن ممثلاً للإخلاق.

وسوف نلقى الضوء على كل سبب من هذه الأسباب على حدة على النحو التالى:

أولاً: كان الإتجاه العقلى المثالى السائد في مذهب أفلاطون وفي بناء فلسفته برمتها سبباً كافياً في تشجيع العقل والوجدان المتسامي والتركيز على عنصر الثبات الممثل لعالم المثل والغض من شأن الحواس، والركون إلى معطياتها باعتبارها ممثلة لعالم التغير الذي رفضه أفلاطون منذ البداية ولما كان الفن والجمال يخاطب الوجدان المتغير والماطفة المشبوبه، والخيال الجياش كما يقوم على الحواس ويحاكي المحاكاة أي يحاكي الطبيعة المقلدة التي ليست الأصل لجميع هذه الأسباب مجتمعه أعلن أفلاطون رفض الفن باسم الثبات والأخلاق، وتأكيداً للقيم العقلية المتسامية في جمهوريته مما يدفع إلى القول بتأثير الاتجاء العام للمذهب على موقف أفلاطون من الفنون بما فيها الشعر والملاحم والدراما.

ثانياً: شجعت هزيمة أثينا أمام إسبرطة على شيوع روح الرفض للشعر وكان رد الفعل الذي أحدثته هذه الهزيمة منعكساً على الفنون بكل ألوانها وخاصة فن الشعر فحدثت موجة هجوم على الشهراء للحد من سطوتهم في أثينا والرجوع إليهم فيما يهم الدولة من أمور مما أشاع جواً من العاطفة والخيال فانهارت عزيمة الشباب اليوناني وضعفت الأخلاق، ولما أعيد بناء المجتمع من جديد كان رفض الفن وطرد الشعراء مطلباً أساسيا عند أفلاطون بفرض الإصلاح السياسي والعسكري وكانت هزيمة أثينا كذلك سبباً في تطبيق نظام التربية العسكرية على نحو ما كان يفعل الإسبرطيين وكان يهدف منها وضع نظام هرمي للحكم يحترم فيه المرؤوس رئيسه، ولما كان الفن من دوافع حرية النفس وانطلاقها من قيودها وثورتها على التقاليد، كما يدخل فيها عوامل الإثارة والتصوير المخادع، فقد رأى أفلاطون أن يحده بحدود سياسة الدولة فينظمه بما يتوافق مع روح الحياة العسكرية.

ثالثاً: لعبت العاطفة المتأججة التي نماها الأدب الخارج دوراً في إضعاف العقل والمنطق عند اليوناني القديم مما أساء إلى الفنون وجعلها في مستوى ادنى من تحقيق القيم الخلقية المتوخاة بالنسبة للمجتمع الأثيني يقول أفلاطون على نسان سقراط في الجمهورية".

"..... إن الجانب العاطفى الميال إلى الشجن والتمادى فى النحيب والذى يميل إلى ذلك بحكم طبيعته هو ذلك الجانب الذى يجد فى الشعر عزاءاً لأن الشعر عندئذ يغذيه ويشبع رغبته (1).

⁽¹⁾ Oeuvre De Platon Republique P 325.

ولما كان الشعر والدراما ينميين جانب العاطفة والخيال في الإنسان على حساب الجانب الفكرى العقلى فإن الشخص يشب عاطفياً بحكم ما تلقاه، وما أثر عليه منذ صغره فيصبح أكثر تأثيراً بالشعر ويما يسببه من نحيب وعويل تجاه الآخرين، وبالتالى يصبح تأجج العاطفة وجموحها وجيشانها جزءاً من شخصية الفرد الذي يشاطر بعاطفته مشاعر الآخرين، وهكذا فالشعر لا يخلق شخصية منطقية فكرية بل يخلق بعاطفته مشاعر الآخرين، وهكذا فالشعر لا يخلق شخصية منطقية فكرية بل منطقية فكرية بل أعلى رفض أفلاطون للشعر الذي أكد هذا المعنى على لسان سقراط في الجمهورية بقوله: "قليل من الناس من يدرك أن طبيعة مشاعرنا تتأثر بذات الطريقة التي نشارك فيها الآخرين مشاعرهم ولو أننا نمينا في أنفسنا جانب العطف على الآخرين في اطراحهم فهذا يعنى أنه ليس من السهل علينا أن نقتل عواطفنا في حالة ما إذا ألمت بنا الأحزان (1).

وعلى هذا النحو يرفض أفلاطون ما ينجم عن الأدب الخالى من عاطفة ومشاعر، وبالتالى من سلوك وصور عقلية تبعد عن الواقع، ومن ثم لا تصلح للتعليم والتربية.

رابعاً: لما كان اليونانيون يفتقدون إلى جمال التجرية الدينية والرجوع إلى اللاهوت فقد كان لفن الشعر دوراً في تعويضهم عن هذه التجرية الهامة التي اسماضوا عنها بالشعر والملاحم والدراما إذ أخذوا من موضوعاتها القدوة والتآسى حتى أن كتاب هوميروس كان هو

توراة اليونانيين، وكان التغنى بشعرة يسحر ألباب السامعين كأنه نص من الكتب المقدسة في العالم المسيحي⁽¹⁾.

كل ذلك أدى إلى احترام دور الشعراء وكتاب الدراما وإنزالهم منزلة الدعاة والمصلحين في عهد أفلاطون ولما كانت فنونهم تتطلق من الموقف الذاتي الخاص ومن العالم المحسوس اللذين رفضهما أفلاطون، فضلاً عما أحدثته روموزهم وقصصهم من إهدار لقيم الأخلاق والفضيلة في المجتمع لهذه الأسباب مجتمعة فقد أمر أفلاطون بطردهم من المدينة.

خامساً: نظر أفلاط ون للفن باعتباره ممثلاً للأخلاق والفضيلة التي انسحبت على مذهبه، وأى فن لا يسعى لتدعيم مبادئ الأخلاق وبث القيم في نفوس الشباب هو فن هابط ينبغي إبعاده عن المدينة.

وجدير بالذكر أن أفلاطون كان يعتبر أن النظرة الأدبية هي في الأصل نظرة واقعية بحتة لا علاقة لها بذات الشاعر أو الأديب أو كاتب الدراما فقد انصبت نظرته على الواقع الأخلاقي ولم يعر اهتماماً بالمسائل الذاتية وآية ذلك أن الفنان (المصدر) الذي يرسم الطبيعة بكل خطوطها وألوانها يعد في نظر أفلاطون أكثر صدقاً في التعبير بوسائل الكلمات والرموز ولما انتهى أفلاطون إلى المطابقة بين صدق الحواس وصدق الفكرة، أي بين صدق الفن وصدق المنطق أصبح فنانو عصره وشعرائه يمثلون الكذب والرياء والانحلال ومن ثم أمر بإبعادهم.

وعلى نحو ما سبق يتأكد لنا انبثاق فلسفة الجمال عند أفلاطون من بين ثنايا ميتافيزيقاه في العالم المعقول والمثل.

⁽¹⁾ Souriau, Etienne: Clefs Pour L'Esthetique P10.

ولقد ربط أفلاطون بين الفن والأخلاق لأنه ربط بين الفن والدولة، والدولة والفرد وقد ظهر ذلك بوضوح في ربطه بين الشعر والفضيلة والأخلاق وهل هو ضار أو صالح لهما، وقد كان مدار بحث أفلاطون في الجزء العاشر من (الجمهورية) ينصب على تحديد وجهة نظره تفصيلاً في هذا الموضوع.

لقد أراد أفلاطون من محاورته (الجمهورية) توضيح المثل الأعلى اللقارئ، وكان يهدف من ذلك إلى إخضاع جميع المرافق والمصالح بما في ذلك الفنون والآداب لخدمة المجتمع والفرد على المستوى الأخلاقي وإزالة العقبات التي تعوق تحقيق فكرة المثل الأعلى الأخلاقي أمام الدولة والفرد، ولكي يضمن أفلاطون أداء الفن لهمته المثالية الأخلاقية فقد أخضعه لخدمة المجتمع والدولة واعتبرأن أي مساس أو ضرر يسببه الفن للمواطن هو ضرر للدولة، فروعة الفن وإبداعه ليست كافية إذا ما رأى الحاكم منعه لأسباب تتعلق بصالح المجتمع والأخلاق.

ويبين لنا أفلاطون في جمهوريته كيف أساء هوميروس وغيرهما من شعراء اليونان إلى الدولة، ومن ثم كيف يسمح الحكام للشعراء بأن ثبدو الآلهة في صورة سيئة شريرة أو في صورة المخلوقات الفظة القلب التي لا تفتأ تسلب وتقتل وتنتقم وتغدر إلى ما غير ذلك من الصفات اللأخلاقية، ثم كيف يسمحوا بتصوير الآلهة في حال صراع وغضب دائم فمثل هذه الصور التي يأتي بها الشعر يمكن أن تؤثر في نفوس الأفراد تأثيراً سيئاً لما يسمعونه عن الآلهة والأبطال من صفات غير لائقة ومن ثم يفسد كل من هوميروس وهزيود أخلاق الشباب فضالاً عما ينشره شعراء المأساة والملهاة من أكاذيب وضلال بما يقلدونه من سلوك

غير جدير بالتقليد ومن ثم يثيرون الشهوات وينشرون الفساد ويدفعون للضلال والانحلال.

وعلى هذا النحو يصبح نقد أفلاطون للفن (الأدب، الشعر) في عصره وسيلة لإبراز دور الأدب والشعر أو الفنون عامة في إعطائنا صورة؟ صادقة عن حقائق الحياة، يقول أفلاطون في نقد شعراء عصره: "لقد كان خطأ الشعراء والناثرين كبيراً فقد غيروا بعض القيم والمفاهيم الأخلاقية كمفهوم العدالة مثلاً وعلينا إذن أن ندفعهم إلى توخى الصدق والموضوعية وإشاعة روح الأخلاق فيما يكتبون وأن يتوخوا نظم الأغاني والأشعار وتأليف القصيص التي توثر بطريقة إيجابية في النفس"(1).

وهكذا يرفض أفلاطون الشعر لسببيبن هامين أولهما أخلاقى لأنه لا يساعد على نشر الأخلاق والفضيلة، وثانيهما ميتافيزيقى لأنه يستند إلى باطل، وكل من السببين لا يؤديان بالضرورة إلى المثل الأعلى المذى ينشده المواطنون في الجمهورية، ويلاحظ في هذا السبب أن أفلاطون يربط الفن والأخلاق في حين أن الفن الحديث والمعاصر يرفض هذا الربط بينهما لأن الفن ينبع من ذات الفنان ليصف لنا الحياة من خلاله، وليس من خلال الأخلاق أو القيم المعيارية، والفن المرتبط بالأخلاق هو فن موجه نحو الأخلاق أو نحو "سياسة" أو "مذهب" ما، وهو هنا يمثل الفن المقيد في حين أن الفن الحر (حرية الفن) هي سرحياته وبقائة.

⁽¹⁾ Oeuvre De Platon Republique P 213.

7-الفنون عند أفلاطون:

اهتم أفلاطون اهتماماً بالفاً بالفنون، على الرغم من تحفطه في الدعوة لها وتوجيهه لها وجهة معينة، وقد أشار إلى هذا الاهتمام في الكثير من محاوراته، وخاصة في "الجمهورية".

وكان فن الشعر من بين أنواع الفنون التي أولاها أفلاطون عناية خاصة، وعلى الرغم من حملته على الشعر والشعراء للاعتبارات التي سبق أن طرحناها آنفاً بيد أنه كان لا يخفى ولعه بالشعر كفن من الفنون فهو يقول في الجمهورية على لسان سقراط: "..... ينبغى على أن أصرح بما يدور في خلدى من احترامي لهوميروس فهو أعظم من ينظم أشعار المأساة والمرثاة، ولما كنت لا أود أن أضحى بالحقيقة من أجل الانبيان فقد قلت ما قلته (1).

وهكذا يقطع أفلاطون بولعه بالأشعار، واعترافه بالمجد والعظمة لمنطمها هوميروس، ويتضح من نصه تشجيعه للشعر والشعراء بيد أنه كان لا يستحسن طريقتهم المثيرة للعاطفة والشجون في أغلب الأحيان وهذا مما لا يتفق مع طبيعة مذهبه العقلي وفلسفته المثالية.

وتأتى الموسيقى فى أهميتها بعد الشعر وهى على أنواع فمنها الآلية والصوتية، والراقصة، وتجدر الإشارة إلى أن أفلاطون كان يعد الرقص نوعاً من أنواع الموسيقى⁽²⁾ التى كانت تلعب دوراً هاماً في تأمين وحراسة المدينة، فهى حصنها وأساس أخلاقها، ومن ثم فقد رأى ضرورة أن تخذم الموسيقى الجوانب الأخلاقية للفرد، وأن تساعده فى تهذيب

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

أخلاقه، ولهذا فقد عمل على توجيهها وضبغها بالطابع الحربي أو السياسي أو الأخلاقي.

ولما كانت الموسيقى موضوعة لخدمة الأهداف العليا والمثالية للمدنية فقد نادى أفلاطون بتنقية إيقاعها، وجعلها في خدمة السياسة والأخلاق اللتين اشتغل بهما أفلاطون وأولاهما أهمية كبيرة، وفي محاولته لتنظيم الموسيقى استبعد بعض أنواع منها كالميكسوليدية، أو الليدية (1). لأنهما تعبران عن مسعة كآبه وحزن، كما ألغى منها الأنواع المسرفة في الشهوة والأنوثة مثل الأيونية أو الليدية (2). في حين احتفظا بالموسيقى المصارمة والجادة المثيرة للحماس كالموسيقى الدورية لما لها من طابع هادئ مسالم (3).

وهكذا يمكننا أن نلمح من خلال فن الموسيقى عند أفلاطون أنه أخضعها للدولة، أو لسياسة الدولة الحربية المسكرية ورأى فيها إعلاء للنفس، وإحياء للفصيلة فسعى إلى تتقيتها ووجهها لخدمة الأخلاق والحياة المسكرية، فاستبعد منها ما يستثير غرائز وميول الشباب، وتجدر الإشارة إلى أن هنذا النظام المعمول به إنما يشير إلى سياسة التوجيه الفنى التى اتبعها أفلاطون وهى سياسية معاصرة فى التربية

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

ويمكننا إجمال موقف أفلاطون من الموسيقي ودورها في بناء الدولة فيما سيأتي:

- ا- تهذيبها والنهوض بمستوى الآداء فيها حتى تؤثر على الأخلاق.
 - 2- ضرورة إخضاعها للمبياسة المطلقة للدولة.
- 3- تتقية إيقاعها بصورة كاملة، بحيث تخدم في نهاية الأمر سياسة وأخلاق الدولة.
- 4- إستبعاد بعض أنواعها لما تتسم به من طابع الشكوى والكآبة أو
 اللذة.
- 5- التركيز على الموسيقى المعروفة بإسم "الدورية" وترديدها وذلك الأهميتها الأنها توحى بالطابع الحربى الحماسى، كذلك الفريجية لما توحيه من هدوء ومسالمة.

وفضلاً عن فنون الموسيقى والشمراء، اهتم أفلاطون بفن المسرح، وكذلك بالنحت والعمارة لأنها فنون تشارك في المبدأ الأسمي ويتحدد الجمال فيها بالقياس والانسجام لما يدفع لمسرة جمالية ومتعة نفسية.

وكان فن الرسم عند أفلاطون يبدو من أخطر أنواع الفنون فكان يحذر منه ويدعو إلى رسم الأسلاف والمحافظة على نماذجهم القديمة، وفضلا عن إهماله لفن الرسم أو التصوير فقد نقد الخطابة والسفسطة أو خداع البصر أو الزيف والوهم فقد كان يبدو له أنه غير جدير بأن يكون موضوعاً للفن.

وجدير بالذكر أن أفلاطون كان من المعجبين بالفن والعمارة عند قدماء المصريين.

8- الفن البوجه:

يرى أفلاطون أن البين شاسع بين الأخلاق والفن ففى حين تتجه تعاليم الأولى وقواعدها إلى الوعظ والتعليم والتبشير نبرى أن الشانى لا يعلم و لا يشير إلى شيء كما لا يبشر بشيء ما اللهم إلا ما يعتمل فى صدر الفنان، وما يشعر به فى وجدانه من آلام وآمال وهكذا يظل الفن طليقاً متحرراً من قيود الأخلاق والمجتمع وغيرها فهو لا يلزمنا بشيء معين ولا يملى علينا مبادئة، فنحن فى حل منه، ونملك حرية قبوله أو رفضه وعلينا تقع مسؤولية متابعته والتأثر به لأن الفن ينبت فى جو الحرية، والفنان مخلوق حر أما إذا بلغ الفنان مرحلة الدعوة لمذهب أو مصلح وهو المبدأ أو أخذ يبشر بعقيده ما فسرعان ما يتحول إلى داعية أو مصلح وهو الهدف الذى كان يرجوه أفلاطون من الفن. وعلى هذا النحو أصبح الفن والفنان خادمين للأخلاق والفضيلة وممثلين للمثل الأعلى فى مذهبه العقلى المثال.

لقد شجع أفلاطون الفرد فى جمهوريته، ودعاه أن يكون نافعاً لمجتمعه (مجتمع المدينة المثالية/الجمهورية) فلا قيمة لمن لا يعمل لخدمة الجمهورية أو يكون له ثمة دور فى رخائها، لهذا كان الفن عند أفلاطون فناً اجتماعياً أو موجهاً، وما ينطبق على الفن ينطبق على العلم الذى ينبغى أن يخدم المواطنين والفن والعلم كلاهما لا قيمة له بدون توجيه الإنسان لخدمة الصالح العام.

وتتقسم الفنون عند أفلاطون إلى نوعين هما الفن النافع، وهن المحاكاة (1). يتمثل النوع الأول في تقديم المصنوعات اللازمة لحياة

 ⁽¹⁾ يقصد بالنوع الأول في مصطلح الفنون الحديثة: هو الفن العملي أو التكنيكي
 والثاني يقصد به حسب المصطلح الحديث: الفن الجميل.

الناس، والنافعة لهم مثل الآلات التي تستخدم مثلاً في الزراعة والصناعة وجميع الصناعات التي تخدم المجتمع وتهدف لمسلحة الناس، وهي صناعات نافعة لها تقديرها وعلى الدولة أن ترعاها وتهتم بها.

أما فتون المحاكاة فهى نوع من الفتون يشبه الفنون الجميلة فى عصرنا، وهى تدفع إلى التسلية والترويح عن النفس أو بإثارة المتعة فيها أكثر من تحقيقها لغرض عملى أو نفمى يفيد الناس.

ورغم ما يلعبه الفن من دور في صقل النفس- بتهذيبها وتخليصها من شوائبها وتدريبها على عمل الخير والتعاون مع الآخرين لما تمنحه رؤية المسرحيات والتمثليات من أثر يوقظ مشاعر الإنسان وإحساساته- إلا أن أفلاطون رغم ذلك يرى أن السمو الذي يلعبه الفن ما هو إلا تأثير على النفوس وهو من قبيل التسلية التي تبهج الناس.

وقد برز هذا الاتجاه العملى عند أفلاطون مستلهماً للقيم والخير حتى على مستوى الفن، ولما كان أفلاطون - كما سبق أن بيننا - قد توخى ضرباً من المثالية الموضوعية فلا غرو أن ينادى بعلم نافع وعملى وأن يشجع الفن العملى الذى يخدم الأخلاق، وينفع المجتمع وألا يعير اهتماماً لفن التسلية والترفية، فقد كان الهدف من المثالية الأفلاطونية هدفاً موضوعياً ينصب على تحقيق المثل الأعلى، وتقدم المجتمع بالحفاظ على قيمه ومبادئه راسخة ثابتة.

9-الهجالاة:

لما كان الفنان يحاكى الطبيعة فهو فى نظر أفلاطون يحاكى المحاكاة نفسها ذلك لأنه يقلد ما هو ظاهر أو سطحى فالحقيقة أن إلهام الشعر أو شيطانه لا يرسم للشاعر ولا للمصور حقيقة الموضوع المراد

محاكاته، ومن ثم فالمحاكاة هى تقليد للظاهر السطحى من الحوادث فحسب ولا علاقة لها ببواطن الأشياء⁽¹⁾.

فمأذا يحاكى الفنان إذن؟

إنه يحاكى مظهر الأشياء الذي يعرفه بحواسه، ويقلد دنيا المظاهر العارضة المتقلبة التي تتغير في كل لحظة في الزمان والمكان، إنه لا يقلد شيء ثابت بل يقلد المتغيرات ولهذا فهو يقلد ما هو غير حقيقي أن الشيء الحقيقي ثابت لا يتغير، واحد لا يتعدد، ومع أن الأشياء تتعدد في الظاهر، وكذلك الألوان والأشكال لكن هناك شكلاً واحداً ثابتاً أبداً وحقيقياً أبداً لا يتغير، والجمال الحقيقي الثابت وراء المتغيرات هو جمال مطلق واحد يدرك العقل حقيقته وأما ما ثراه العين فإنه من صور الجمال المنقول عن الأصل، وهذا هو عمل الفنان: أن ينقل عن الأصل ويقلده، وهو بذلك يقلد التقليد أي يحاكي المحاكاة.

ويذهب أفلاطون فى الجمهورية على تأكيد هذا الرأى فى المحاكاة فيقول: ".... أن المقعد الذى يصنعه النجار ليس هو ذاته المقعد الحقيقى لكنه المظهر فحسب لأن — المقعد المثالى واحد فقط، ولو تعدد هذا المعقد لكان وراء كل صورة لأحد المقاعد صورة للمقعد الأصلى الذى لا يتغير أو المعقد المثالى المطلق، وهذا المثالى المطلق لا يتعدد فالنجار إذن يحاكى الحقيقة الثابتة ويتخذ منها أنموذجاً ومحاكاة الحقيقة مهما بلغ إتقانها لا تمثل الحقيقة فى ذاتها وهكذا يصبح

Ducasse Curt, John: The Philosophy Of Art Dover Publication ine, New Yourk 1966, P. 72.

⁽²⁾ Carritt.EF: Philosophies Of Beauty (From Socrates to Robert Bridges, Being the Sources Of Aesthetie Theory), Oxford Clarenon Press 1931, P 22.

المصور الذي يصور المقعد مصوراً لخيال الحقيقة أو ظلها فصورته في الواقع هي خيال الخيال أو ظل الظل وهي لذلك بعيدة عن الحقيقة لأنها تمثل محاكاة المحاكاة المحاكاة المحاكاة المحاكاة المحاكاة المحاكاة المحاكاة على مسرح التصوير فحسب بل تتخطاه إلى الشعر وجميع الفنون فالشاعر يفعل ما يفعله المصور مع اختلاف أدوات الاستخدام (2). فعمله مثل عمل المصور يحاكي المحاكاة لأنه يعبر عن أشياء لا ظل لها من الحقيقة وهو يتعامل مع شياطين الشعر (أشباحة) وبالتالي لا يصل إلى الحقيقة المرجوة من كاماته مهما جملها بالألفاظ والرموز والأوزان التي يطرب لها من يسمعها.

10-الفن الأفلاطوني والفن الحديث:

ينطوى المذهب الأفلاطونى فضلاً عن عبارة فلسفة الجمال الواضحة التى وضعها أفلاطون للفن والأدب ينطوى فى حد ذاته على ضرب من روح النظام يمكن أن نسميه "إشراق جمالى" فما معنى ذلك؟

إن روح النظام الذي ينطوي عليه المذهب الأفلاطوني فضلاً عن السلاسة وعذوبة التعبير وأسلوب المحاورات الجميل واختيار الألفاظ، وكثرة التشبيهات الرائعة فضلاً عن وفرة الخيال والاستعارات، وكذلك الإشارة إلى الأساطير والخرافات التي لا يجمع شاردها غير شاعر قوى الحس، رحب الخيال، كل ذلك إنما يشير إلى فياسوف فنان وإلى مذهب ذي إشراق جمالي وهكذا يستنبط من خلال المذهب الأفلاطوني عبارة روح النظام، يقول سوريو: "علينا أن نتذكر أن كل فلسفة عظيمة

⁽¹⁾ Oeuvres De Platon, Repubic P.321.

⁽²⁾ Carritt.F.F. Phiosophies of Beauty.

حتى لو لم تضع منهجاً محدداً للبحث عن الجمال إلا أنها تملك عادة ما يسمى بالإشراق الجمالي (1).

إن هذا الإشراق بعد مصدر إلهام وهكذا الحال بالنسبة لمعظم النظم الفلسفة الكبيرة التى تعتمد فى نجاحها على هذه الإشراقة الجمالية وليس على المعطيات العقلانية أو البراهين التى تحملها في طياتها، لقد كان الفكر الأفلاطوني يتميز بهذه الإشراقة، وقد ظهر ذلك واضحاً في فن وشعر الفلورنسين في القرن السادس عشر الذين عرفوا الفكر الأفلاطوني عن طريق مارسيل فيسن Marsila Ficin

لقد كان أفلاطون مصدر إلهام للعديد من الفنانين لقرون عديدة فتاريخ الجمال في المذهب الأفلاطوني يعنى العديد من الأسماء أمثال بوتشيللي Botticelli أو مايكل أنجلو Mivhel Ange في إنجلترا إن جميع هؤلاء قد فلورنسا أو سبنسر Edmund Spenser في إنجلترا إن جميع هؤلاء قد تاثروا بفلسفة أفلاطون الجمالية وبرز ذلك من خلال أعمالهم الفنية التي لا نستطيع تكوين فكرة عنها ما لم يكن لدينا فكرة عن مبادئ الفلسفة الأفلاطونية يقول سوريو: أن علم الجمال الذي ينكر وجود بوتشيللي أو ميكل أنجلو هو علم يجهل الفن في أوسع معانيه الإنسانية (2).

ويعتمد الاتجاه الجمال للفكر الأفلاطوني على عنصر الرؤية فالحقيقة المحسوسة ما هي إلا انعكاس ضعيف وغامض لعالم آخر رائع ومتكامل وهذا ما عرفته كل روح قبل أن تولد، والحب بما يحمله ن شفافية هو الذي يدفعنا إليه، وقد ظهرت هذه الأفكار في ألمانيا مع

⁽¹⁾ Souriau. E: Clefspour P 11.

⁽²⁾ Ibid.

تيار الرومانسية وتمثلت في أشعار ريكار Ruchert التي وضعها شومان Schuman في قالب موسيقي، كما نجدها أيضاً في فرنسا عند بودلير Baudelaire خاصة في المقطع الأخير لقصيدته بركة. Banediction

تعلیق وتقییم :

إن فلسفة الجمال عند أفلاطون تشير إلى انسجام واضح بين العلم والسلوك والفن، وأن الجمال يوهب لمن يحافظ على تقاليد بلده، وهكذا فإنه يتوخى فكرة عقلية أخلاقية لا تدحض من قيمة ولا تقلل من شأنه.

كان العمل الفنى عند أفلاطون موجهاً لخدمة المجتمع وتهذيب سلوكيات الأفراد وأخلاقهم، ولايعنى طرده للشعراء والرسامين من المدينة حين يتمرض لتربية الأحداث في الجمهورية، إنه لا يحترم الفن بل على العكس لقد كان موقفه ملتزماً بالسياسة العليا لمدينته، وهي التربية الأخلاقية والعسكرية للشباب فقد تصور أن هؤلاء الفنانين يقلدون الطبيعة، ولما كانت الأخيرة في حد ذاتها تقليداً أو محاكاه أي صورة أو شبح أو ظل لمثل أعلى ومثال أسمى في عالم المثل لذلك يصبح هؤلاء الشعراء والفنانين مجرد مقلدين، ويصبح الفن كذلك محاكاة المحاكاة، ومن ثم لا يصح أن نعتبره موضوعاً يتوجه إليه الشباب⁽¹⁾. هذا من ناحية أخرى، فإن محاولة أفلاطون منع بعض أنواع الموسيقي المترفة أو الناعمة المثرة لغرائز ورغبات الشباب التي تخمد أو تثبط من نخوتهم

⁽¹⁾ أفلاطون: الجمهورية، الكتاب العاشر.

العسكرية (1). ومنع بعض الرسامين من مزاولة نشاطهم الفنى، المتمثل فى تصوير الرغبات الحسية والغريزية إنما كان يرمى إلى درء خطر الانحلال الخلقى.

وهكذا رفض أفلاطون أى فن فى مدينته سواء كان شعراً أو موسيقى أو نحتاً أو رواية أو رقصاً ما لم يكن موجهاً إلى تمجيد الآلهة، وتقدير البطولة وبث الحماس فى نفوس الشباب ودفعهم للتمسك بالفضيلة والأخلاق العالية، من خلال رؤية أفلاطون للفن نراه يتوخى الصعود من المحسوس إلى المعقول فيبدو الفن وكانه وسيلة تطهير للنفس من أدرانها ورزائلها والصعود بها إلى مثال الجمال فى عالم المثل (2).

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الصعود النفسى والروحى لا يمثل أى عنصر شخصى لأن المثل الأعلى موضوعى ونموذج يتسم بالثبات والخلود والوحدة المتكاملة المعقولة كما تشارك فيه جميع المحسوسات مما يشير إلى الاتجاء الموضوعى المثالى الذى سلكه أفلاطون وهو اتجاء فى فلسفة الفن توخاه – على ما رأينا – عدد من فلاسفة الفن المعاصرين.

ثانياً: ارسطو واقعية الفن:

كانت لأرسطو اهتمامات فنية ويتضح ذلك من مؤلفاته التي أبرزت شغفه بالجماليات والفنون، فكان منها "بحث في الجماليات"

 ⁽¹⁾ اروین ادمن: الفنون والإنسان، ترجمة حمزة محمد الشیخ دار النهضبة العربیسة 1965 ص 25.

⁽²⁾ Carritt E.F. Philosophies Of Beauty Form Socrats To Rober Bridges, Being The Sources Of Aesthetic Theory Oxford Clarendon Press 1931 P 28.

وهو مؤلف ذكره ديوجين اللايرسى الكتاب الرابع والأول كما أشار إليه أرسطو ذاته وذلك في الفصل الثالث من الكتاب الثالث عشر من الميتافيزيقا وكذلك كتاب "الشعر" والخطابة وهو يحتوى على إشارات جادة ووثيقة الصلة بموقفه من الجماليات.

وإذا كان أرسطو قد تصور الجمال باعتباره التنسيق والعظمة فقد تمثله كذلك في معنى التحديد والتماثل والوحدة، والجمال عنده هو تناسق التكوين لعالم يظهر في أسمى وأجمل مظهر له، وهكذا فلم يندفع أرسطو إلى دراسة الواقع أو تصوريره على ما يجب أن يكون عليه، وقد عبر عن ذلك في الفصل الخامس عشر من كتاب الشعر حيث يقول "المأساة هي محاكاة لكائنات مبتذلة"(1).

1- أرسطو وفلسفة جمال واقعية:

قسم أرسطو المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع هي المعارف النظرية والعملية والمعارف النظرية والعملية والمعارف الفنية، وقام بالفصل التام بين الفن والمعرفة العملية، بل كان يرى أن غاية الفن تتمثل دائماً وبالضرورة في شيء يوجد خارج الفاعل، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه، في حين أن غاية العلم العملي هي في الإرادة نفسها، وفي الفعل الباطن للفاعل نفسه على هذا النحو فقد رأى أرسطو أن موضوع المعرفة المتعلقة بالفن، "إنما هو ما يعكن أن يكون على غير ما هو عليه، أعنى ما يتوقف على الإرادة إلى حد كبير"(2).

⁽¹⁾ أرسطو - فن الشعر ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ص 36.

⁽²⁾ Butcher S.H. Aristol's Theory Of Poetry And. Dove. Publication Inc, New York 1951.

ولا شك أن الفن بهذا المعنى إنما يشير إلى القدرة البشرية بصفة عامة ما دام الإنسان هو ذلك الموجودالصانع الذي يستحدث موضوعات ويصنع أدوات، وينتج أشياء ويخلق شبه موجودات.

وريما كان هذا كله هو العلة في وضع الفلاسفة للفن في مقابل الطبيعة، لأن الإنسان يكون في محاولة دائمة لاستخدامها، وتمثلها عن طريق الفن فيطوعها لإرادته ويلزمها بالخضوع لأهدافه والثلاؤم معه.

وإذا كان أفلاطون هو فيلسوف المثالية فإن أرسطو كان أكبر ممثلاً للفلسفة الواقعية، وعلى الرغم مما قيل عن الاختلافات التى نشات بين المذهبين الكبيرين بيد أن تأثير أفلاطون ظل قوياً على تلميذه، ليس أدل على ذلك من استمداد أرسطو لفكرة "المحاكاة" من أفلاطون وهي من الأفكار التي كان له فيها رأيه الخاص.

ويرى أرسطو أن الفنان غير ملتزم بالنقل الحرفى من الطبيعة والواقع، ولا يعنى ذلك أنه لا يحاكى الطبيعة بل يفعل ذلك على أن يتجه في فنه إلى أحسن مما هو عليه، وهذا يعنى أن يرجع الفنان إلى النماذج الكاملة والتصورات المثالية التي لا تقع تحت بصره في الواقع وإنما توجد في عالم المعقولات، وهنا يبرز الاتجاه الأفلاطوني المثالي في تفكير أرسطو⁽¹⁾. الذي يقول بصدد الحقائق الكلية آن الشعر هو أقرب إلى الفلسفة لأنه يصور الحقائق الكلية وهو بهذا السبب أعلى مرتبة من عالم التاريخ الذي يكتفى بذكر الوقائع الجزئية والأحداث الملموسة⁽²⁾.

⁽¹⁾ أرسطو فن الشعر ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ص 66.

⁽²⁾ نفس المرجع ص 33.

والجمال عند أرسطو يعنى التنسيق والعظمة فهو يقول فى كتاب الشعر "الفصل السابع": ".. الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله مالم تترتب أجزاؤه فى نظام وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية ذلك لأن الجمال ما هو إلا التسيق والعظمة "(1).

وهنا يمكن ملاحظة التمايز بين تعريفى أرسطو وأفلاطون للجمال فالأول على ما يتضح من نصه يهتم بالجمال الموجود فى عنصرى النظام والعظمة فى حين أن الثانى كان يبحث فى موضوع الانسجام والقياس، والفارق هنا يكمن فى أن الأول يصب اهتمامه على جمال المظهر "المحسوس" فى حين أن الثانى يهتم بجمال الجوهر (الباطن) كما يهتم الأول بالجزئى المتاهى أما الثانى فيشير إلى الكلى اللامتاهى.

على نحو ما سبق يتضح التمايز الجوهرى بين منهبى الفيلسوفين فالاسلوب الأرسطى كان يصب اهتمامه على دراسة الواقع في تشغيصه وماديته، وما يتعلق به من تحديد وتجزئ أما أفلاطون فقد أدار ظهره للواقع المادى، وارتفع فوق عالم الحسيات والماديات منطلقاً إلى عالم المعقول والمثل.

2- الشعر أنواعه وأهبيته:

اهتم أرسطو بعلم الجمال على الرغم من أنه لم يصلنا - للأسف الشديد - إلا أجزاء صغيرة منه فجميع أعماله الأدبية لم تصل كاملة فضلاً عن أن كتابه الرئيسي عن البلاغة ليس مكتملاً كذلك، إلا أن ما تبقى من أعماله كان له أعظم الأثر حتى اليوم.

المرجع السابق ص 13.

وكان لفن الشعر عند أرسطو أهمية كبيرة فقد قسمه إلى عدة أنواع:

الأول: هو شعر الحماس ويتمثل في الملاحم وهذا النوع من الشعر هو أصل التراجيديا (المأساة).

الثانى: هو شعر الهجاء: وهو ما تنشأ عنه الملهاة (الكوميديا) وعلى هذا النحو تصبح الملحمة هي أصل المأساة، والهجاء أصل الملهاة، أما الشعر الغنائي فقد أشار إليه أرسطو بغموض.

وثمة ارتباط يربط بين المحاكاة، وبين الشعر في ضوء تقسيم البشر بين الخيرين والأشرار فمثلاً تتقسم الشخصيات عند أرسطو إلى نوعين أخيار أو أشرار وقد ركز أرسطو على حالتين في الطبيعة الإنسانية في أثناء صياغة شعره ومحاكاته، الحالة الأولى هي ما تمثلها طبيعة الخير في بعض الناس على أن يكونوا في حالة أكثر خيرية وكمال مما هم عليه في واقع الأمر وهذا ما يمثله ويعبر عنه الشعر الحماسي أو يكونوا في حالة أكثر شراسة وشراً مما هم عليه في واقع الأمر، وهذا هو ما يعبر عنه بالشعر الهزل.

أما عن أهمية الشعر فيرى أرسطو أن هذه الأهمية ترجع إلى طريقة تصوير الشعر للحياة الإنسانية في كليتها وعموميتها، والشعر كذلك يصور لنا خصائص الحياة الجوهرية.

وقد أولى أرسطو الشعر اهتماماً خاصاً وفضل دراسته على دراسة على دراسة التاريخ للأسباب سالفة الذكر فضلاً عن أن دراسته تمثل الأحداث الإنسانية بصفة عامة وكلية وتتبع ترابطها الداخلى في حين أن دراسة التاريخ لا تلقى بالاً إلا للاحداث من حيث ضخامتها أو ضالتها

فحسب دون أن تنظر بعمق إلى ما وراء الأحداث، والشعر يروى ما كان يمكن أن يحدث من الحوادث في حين أن التاريخ يروى ما حدث بالفعل.

وكانت دراسة التباريخ عند أرسطو محل نقد ونقص رغم شهرتها في ذلك الوقت، فقد اهتم المؤرخون في عصره بسرد الأخبار وعرض الحوادث الصغيرة قبل الكبيرة ولم يعيروا اهتماماً للحقائق الهامة ذات الدلالة العامة بل كانوا يركزون على تعريف الشعوب وعاداتها وتقاليدها ومن ثم انتقص من قدر المنهج التاريخي لما اعتراه من قصور ونقص في التسلسل المنطقي، والرؤية الشاملة فقد كانت لا تخرج عن كونها مجرد سرد لقصص وحكايات تاريخية ينقصها العمق وربط الأحداث على ما سوف نرى تفصيلاً فيما سيأتي في حين أن الشعر له رؤياه العامة والكلية، يتغلغل داخل الأحداث ويعلو فوقها ويتعمق المواقف.

3-الهأساة والتطهير:

يرى أرسطو أن الفن المأساة (التراجيديا) أهمية كبيرة وفائدة عظيمة في التطهير لأن المأساة تثير المشاعر وتستدر الدموع فتطهر النفس من آلامها حين استرجاعها بما تنطوى عليه من مرارة وعذاب.

المأساة تتطوى على نوعين مرتبطين من المشاعر الإنسانية هي مشاعر الشفقة والخوف⁽¹⁾.

وفى حين رأى أرسطو أن الماساة منبع التطهير وتتقية النفس، رآها أفلاطون ضرياً من ضروب الضعف الإنساني والياس والإسراف في الشكوى والنحيب وجميع هذه الصفات لا تستهوى أفلاطون الذي كان

⁽¹⁾ Virgil.C Aldrich: Philosophy Of Art Prentich- Hall. Inc P 13.

ينادى بقوة الإنسان وتحمله، وطول صبره وشجاعته أمام الأحداث ، وصلابته في المحن لأنه كان يرى أن الشخص الذي يندفع وراء المأساة تشحذ عاظفته وتجرى دموعه وتتغلب عليه المشاعر ويضعف فيه صوت العقل في حين أن الإنسان الذي تصوره هو شخص مثالي قوى صامد ملبي لصوت العقل وسيد على انفعالاته ومشاعره (1).

4- أرسطو بين الشعر والتاريخ:

كانت لكتابة التاريخ أهمية خاصة في عصر أرسطو ورغم ذلك فلم يهتم بها اهتماماً كبيراً بل فضل عليها دراسة الشعر وكان اسم هيرودوت المؤرخ المشهور هو الاسم اللصيق بحركة كتابة التاريخ وانتشارها في عصر أرسطو كذلك كان من بين الشخصيات البارزة في كتابة التاريخ هو ثيوسيديز ومع أن حركة الاهتمام بالتاريخ كانت هوية في عصر أرسطو إلا أنه وجه إليه سهام نقده للإسباب التالية:

- افتقاد كتابته إلى الترابط والتماسك.
- 2- اختلاط دراسته بفن السرد القصصى المبنى على التفصيلات
 أكثر من الكتابة الموضوعية للأحداث.
 - 3- افتقاد سرده إلى العمق وسعة المعرفة.
- 4- افتقاد النزعة العملية بما تتميز به من تسلسل منطقى وترابط منظم لجميع هذه السلبيات السالفة الذكر من هنا وجد أرسطو فى كتابة التاريخ مجالاً كبيراً للنقد فأعاب عليه منهجه وصب اهتمامه على دراسة الشعر وتشجيعه للاعتبارات التالية:

⁽¹⁾ Ibid.

- 1- أنه عبر عن الحياة الإنسانية في أعم معانيها وأشمل أحداثها، ولا يكترث بالصغائر أو التفاصيل الصغيرة وهو بذلك يختلف عن دراسة التاريخ التي تتسم بالخصوصية والجزئية.
- 2- إن الشعر يعبر عن الحوداث فى أعماقها الداخلية وفى ترابطاتها التى تجعل لها معنى وقيمة ولا يسترسل كما يحدث فى التاريخ فى السرد أو يدخل تفصيلات كشيرة تفقد الموضوع حيويته وترابطه ومعناه (1).
- 3- إن الشعر يعبر عما ينبغى أن يكون أو ما ينبغى أن يحدث فلا يصور الواقع كما هو لا كما كان عليه كما هو الشأن فى التاريخ.

وفى ضوء ما سبق اهتم أرسطو بدراسة الشعر وأحلها مكانة كبيرة في مبحثه في الفن والجمال ⁽²⁾.

5- الطبيعة والهجاكاة:

رأينا مما سبق أن أفلاطون قد نقد فكرة المحاكاة واعتبرها نقص وعيب في الفن، أما أرسطو فقد شجعها واعتبرها أول ما يميزه لأن في هذه المحاكاة اتجاه إلى المعرفة وإلى التمييز بين الأصل والصورة ومن ثم تصبح المعرفة النظرية أسمى من الممارسة العملية لأن في المحاكاة إفساح لخلق الذات وإبداعاتها(3).

⁽¹⁾Butcher S.H. Aristol's Theory Of Poetry and Fine Art Fourth. Edition Dove. Publication Inc, New York 1951 P 70.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Carritt E.F. Philosophies Of Beauty Oxford Clarendon Press 1931 P 31.

ولم تكن المحاكاه عند أرسطو تمثل اتجاها إلى الممارسة العملية بقدر ما كانت تهتم بطلب المعرفة ويرى نقاد الفن المحدثين أن اتجاه أرسطو إلى المحاكاة قد جعله يتجه إلى الممارسة العملية، ويناى به عن العلم النظرى أو المعرفة النظرية التى كانت تمثل عنده أسمى أنواع المعرفة.

والمحاكاة عند أرسطو ليست فعالاً خالصاً أو تقليداً أعمى لكنها تهتم بالعمل المتصل بالناس، ومن ثم تصبح نافعة لأنها تؤدى إلى العلم والمعرفة ولذلك فإنها تقابل عنده حب المعرفة والاستزادة منها ففى حين لفظها أفلاطون واعتبرها تعبيراً ناقصاً عن مضمون الحوادث ومروراً عابراً على أفعال الإنسان وسلوكه لا علاقة لها ببواطن الأمور ولا صلة لها بالحقيقة نجد أرسطو يجعلها أصل المعرفة لأنها تفتح باب المعرفة حيث تحدث موازنة بين الأصل والمصورة، وهذا لا يحدث إلا بعد دراسة مستفيضة للموضوع، وهكذا يرتبط الفن عن طريق المحاكاة بأرفع معانى الإنسان عند أرسطو وهو معنى التطلع إلى العلم والمعرفة والتزود منه مما يرفع من شأن الفن ويضعه في مكان سامى من النفس الإنسانية لارتباطه بفطرة المرفة وشغفها في الإنسان.

وتجدر الإشارة إلى أنه قد أشيع عن ارسطو خطأ أنه قد عرف الفن بأنه "محاكاة الطبيعة" غير أن هذا الشول يجانبه الصواب لأن الفيلسوف يؤكد نقيض ذلك فالفن في تصوره إما أن يكون أسمى أو أقل من مستوى الطبيعة ومعنى ذلك أنه لا يكون في مستواها وتتحصر الميزة الرئيسية في الفن في إخراج الطبيعة عن طبيعتها، أو تغيير لونها إلى الأسوأ أو الأحسن ولهذا فإنها تعد تبديل أو تغيير وليست محاكاة

⁽¹⁾ Ibid.

حقيقية للواقع المعيش، لكن هذا التبديل أو التغيير لابد أن يحتويه أو يمسه الجمال والكمال أى التحسن حتى تبدو الشخصيات أكثر جمالاً مما هي عليه في الواقع إلى حد تصبح معه لشدة جمالها غير حقيقية.

مما سبق رأينا أن أرسطو لم يعرف الفن بأنه "محاكاة للطبيعة" بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة بدليل أن ما يؤكده هو غير ذلك فالفن فى تصوره إما أن يكون أسمى من الطبيعة أو أدنى منها ولا يكون فى مستواها والفارق الذى يميز الملهاة عن المأساة هو أن هذه تصور الناس أخياراً وتلك تصورهم أسوأ مما نراهم عليه فى الواقع، وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه من أنه لم يمل إلى محاكاة الطبيعة تماماً فقد كانت الخاصة الأساسية للفن فى تصوره تتمثل فى إخراج الطبيعة عن طبيعتها أى فى الانحطاط بالإنسان أو التسامى به.

ويتفق أفلاطون مع أرسطو فى تأكيد ضرورة البساطة الداعية إلى قبول "الكل المكتمل المضوى" بوصفه كائناً حياً فكل منهما يسعى إلى التحسين والتكميل وإلى أن تصير الشخصيات أكثر جمالاً مما هى عليه فى الواقع حتى تكاد لشدة جمالها - ألا تكون حقيقية وكلاهما ينشد نموذج الفن فى الجمال الضرورى المطلق المثالى.

إن رؤية أفلاطون للجمال كانت موجهة إلى مثال الجمال بالذات وهو مبدأ متمالى يسمو على الذات وعلى العالم، فهو نموذج أصلى خالد، أو مثال خارج العقل الذى يتصوره في حين رأى فيه أرسطو نموذجاً باطناً في العقل البشرى ليس له موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا فليس هناك مثال يتجاوز حدود الإنسان أو العالم فكل شيء موجود فينا نحن، حتى المثال ذاته يكون موجود في الإنسان يقول أرسطو "...... أننا

لا نقصد النافع والضرورى إلا من أجل الجمال"(1). ولكن هذا الجمال يتحد بالعقل البشرى فالفن ليس سوى قدرة منتجة يوجهها العقل الصحيح(2). على حد قول أرسطو لكن هذا النوع من الإنتاج يعد إلهاما أكثر منه كشفاً فالفن عند أفلاطون هو إكتشاف بواسطة التذكر للمعرفة السابق اكتشافها بالمشاركة في المثل في حين أن الفن عند أرسطو على عكس ذلك أنه إنتاج مبدع لصور جديدة(3). لم يكن لها في وقت ما معرفة سابقة في عقل مبدعها ، وفي هذا ما يكشف في أرسطو عن النزعة الإنسانية الشي ستظهر في عصر النهضة وبخاصة عند بيكون.

إن أرسطو يحسم المشكلة الرئيسية في علم الجمال بشكل أوضح من أفلاطون فيسأل أين نجد النموذج في الفن؟ يجيب على ذلك باننا نجده في الحقيقة الواقعة لا في إمكان الأزل الحاضر ذلك لأن الجمال أسمى من الحقيقة وأرسطو هنا أفلاطوني أكثر من أفلاطون نفسه، لو أننا سرنا بقضيته حتى نهاية الشوط فسوف نجد أنها تشبه مقدمات لكل علم جمال مستقبل ويترتب عليها أن يكون الشعر أكثر صدقاً من مجرد الوصف العلمي.

أن جمال الشعر الكامل المنتظم المرتب، والإدراك العميق المباشر المحسى عند الشاعر هو ما يجعل منه أول مراتب المعرفة (4). وأكثرها تشوقاً وإثارة وأعمقها متعة للآخرين، وتعبيراً عن شجون

⁽¹⁾ أرسطو: السياسة، الكتاب السابع، الفصل الثاني عشر الفقرة الثانية.

⁽²⁾ أرسطو: الأخلاق إلى نيقوما خوس الكتاب السادس، الفصل الثالث ص 112.

⁽³⁾ Butcher S.H. Aristol's Theory Of Poetry and Fine Art Fourth. Edition Dove. Publication Inc, New York 1951.

⁽⁴⁾ أرسطو: الشعر.

وسعادة النفس، فأسلوب الحديث أشد حركة وتنازعاً وهو يتضمن ضربين: أحدهما يعبر عن الأخلاق، والآخر عن الانفعالات وهذا هو السبب في أن المثلين يسعون وراء الانفعالات، كما أن الشعراء يبحثون عن المثلين الذين تتوافر فيهم هذه الملكة (1).

وتعمل الفنون عند أرسطو بوجه عام والموسيقى بوجه خاص على تطهير النفس من الانفعالات وتأمين العقل من الخطأ ، وحماية النفس من الكدر وإذا جاز لنا أن نطلق على موقف أفلاطون الجمالي الموضوعية المثالية فإنه يجوز لنا بنفس القدر أن نسم موقف أرسطو بالاتجاه الموضوعي الواقعي لأن الأخيريري أن الفنان يستمد أصول عمله الفني من الواقع بيد أنه يسعى جاهداً لتعديله وتحسينه حتى يسمو فوق مستوى الواقع لكنه مع ذلك لا يتجاوزه إلا في حدود ولا يصعد إلى عالم علوى مثالي على نحو ما ذهب أفلاطون وهنا فإن أرسطو يفسح مجالاً لتدخل إرادة الفنان في خلقه لعالمه الفني وتطويره فيه حسبما يتراءي له.

6- المحاكاة من وجهة النظر الحديثة:

فى حين ينحو الفن فى العصر الحديث إلى محاولة تصور مثل تعلو على الواقع أو صور خيائية يتطلع إليها الإنسان نجده عند اليونانى يحاول أن يحاكى الواقع أو ما يحدث فى واقع حياتهم ولهذا جاءت صور الأدب والشعر والمسرحيات وكل ألوان الفنون ليست إلا صورا مطابقة للأصل أى للواقع الذى يوحى للفنان بكل خيالاته وتصوراته التى ينبغى أن تتطابق مع الواقع وتكون أمينة فى عرضه على ما هو عليه.

 ⁽¹⁾ أرسطو: الخطابة حققه وعلق عليه د. عبد الرحمن بدوى، وكالة المطبوعات دار القلم 1955، ص 225، 226.

لقد انصب تفكير اليونان القدماء على المحاكاة التي تمثلت بصورة واضحة عند أرسطو كما ظهرت كذلك عند سقراط وكانت المحاكاة عند أفلاطون سبباً مباشراً لحملته ضد الشعراء والمصورين ومهاجمته لهم إلى حد إخراجهم وطردهم من المدينة.

وعلى حبن وقف أفلاطون موقف المعارض للمحاكاة وبالتالي للفنائين نجد أرسطو يؤيدها ويؤيد معها معرفة النفس النظرية وهي أسمى مطلب لها، وإن كان أرسطو قد رأى المحاكاة أحد مزايا النفس الشغوفة بالمعرفة وتحصيل العلم النظري فذلك لأنه كان أحد الذين شجعوا على تحصيل العلم النظري في عصره، بل كان المعلم الأول للنظرية، فلا غرو أن تؤدى الحاكاة وهي تنصب في سلوك عملي معين إلى نوع من المعرفة النظرية لكن هذا الرأى الذي انتهى إليه أرسطو بمنطق مذهبه العقلي يجد صدى معكوس في منطق الفن الحديث ذلك أن فنياني وناقدي العصر الحديث يرون أن المحاكاة تستهدف نشاطاً عملياً، ومن ثم فهي بعيدة عن الفكر تماماً فالذين يحاولون القراءة أو التمثيل أو التصوير إلى جانب رغبتهم في المعرفة فهم يحاولون في المقام الأول خلق عمل جديد في الفن بحيث يصبح الخلق والإبداع المبنى على ممارسية الفن العملي هو السبب الرئيسي وراء المحاكاة، وهنا تحقق المحاكاة كل من شطري المعرفة النظري والعملي مماً وليس الأول فقط على ما يذهب إلى ذلك أرسطو،

7- أثر موقف أرسطو الجمالي على الفن الحديث:

كان فضل أرسطو كبيراً على الأدب المسرحى والتراجيديا في العصر الحديث، وكل ما أسماه القرن السابع عشر الفرنسي "بالقواعد" التي تتعارض سواء مع كورني Comeille أو موليير Molière لم تكن

الا مبادئ وضعها أرسطو لفن التراحيدياء أما النظرية الكبرى التي وضعها أرسطو وتلقى إهتماماً بالفأحتى يومنا هذا فهي نظرية التطهير Catharsis ومن كلمة بونانية تعني تطهير Purfation من الناحية الطبية وتنقية Purification من الناحية النفسية فالفن أو التراجيديا عند أرسطو له وظيفة صحبة من الناحية الاحتماعية وكل إنسان له شهواته وأهوائه ولكن المدينة الغنية والمنظمة لا يجب ولا بمكنها أن ترضى وتستجيب لتلك الشهوات، وهنا يأتى دون الفن الذي ينقى تلك الشهوات وبحملها متألقة ومنسحمة (1). ويضفى عليها صفة النبل كما يطرد الشعور بالسخط ويحرر النفوس والعقول من تك الشهوات الخطيرة، أما الخوف والشفقة وهما إحساسين رئيسيين في في التراجيديا كما يقول أرسطو ونحن نجد في علم الجمال اليوم أفكاراً مشابهة بدون أن نجد تأثيراً مباشراً ، كما نجدها أيضاً في بمض مظاهر التحليل النفسي، ومن ناحية أخرى نجد أن المفهوم الصحي العقلي للفن يلقى صدى واسعاً في علم الجمال الأمريكي في الوقت الراهن.

تعليق وتقييم:

هكذا تبدو فلسفة أرسطو معارضة لفلسفة أفلاطون في بحث الجماليات ورغم كونه تلميذاً لأفلاطون إلا أنه معارض شديد له، وقد ظهر هذا بوضوح في لوحة أرفائيل "مدرسة أثينا" وصور فيها أفلاطون شيخاً كبيراً يشير بإصبعه إلى السماء وبجواره أرسطو رجل فتي يمد ذراعه أمامه في حركة قوية ويده مفتوحة وكانها تمسك بالحقيقة (2).

⁽¹⁾ Souriau Etienne: Clefs Pour L'Esthetique P 13.

⁽²⁾ Ibid.

فأرسطو لم يتجاهل- كما فعل أفلاطون- الحقيقة المحسوسة والكنها كانت هدف دراسته فهو يريد الأفكار العامة والعالمية التى بحث عنها أفلاطون في عالم آخر وهو بذلك يمثل التفكير العلمى الذي ساعد على قيام الطبيعة ووضع منهجاً للتفكير لقرون طويلة.

ثالثاً: أفااطين والصوفية الجمالية:

بعد أن عرضنا لإسهامات أساطين الفلسفة اليونانية وهم سقراط وأفلاطون وأرسطو في مجال الجماليات والفنون نعرض لموقف "أفلوطين" من هذا النوع، وأفلوطين هو زعيم المدرسة الأفلوطونية الجديدة بالإسكندرية وتتميز فلسفته العامة بالرومانسية ويتحدد موقفه الجمالي من فكرة الوحدة والصورة الخالصة والترتيب فالجمال في الموجودات يكون في تماثلها وانتظامها (1).

والحياة عند أفلوطين صورة، والصورة جمال، ومع أن الأفلوطونية الجديدة كانت امتداداً لأفلاطون إلا أنها خلطت الجمال باللاهوت بحيث لم يعد المجال يسمح للبحث في العبقرية المبدعة وهي مستقلة، فقد ارتبطت عند أفلوطين بالمبدأ الأوحد الذي هو الخير والذي تصدر عنه الصور المشعة وبعبارة أخرى فإن الله هو مصدر الصور الفنية ومبدعها كما أنه هو الذي يفيض بها على من ارتقت روحه من الفنانين.

وطبقاً لنظرية الفيض أو الصدور الأفلوطينية يكون الجمال المتحد بالله هو أكمل وأسمى نوع بينما تتناقص درجات الكمال والسمو كلما ابتعدنا عن الجمال الإلني وبمقدار هذا الابتعاد وعلى الفنان إذن

⁽¹⁾ أفلوطين، التصاعية الأولى- الرسالة السائسة، الفصل الأول.

⁽²⁾ Souriau E: Clefs Pour.

آن يتخلص من قيود البدن ونوازع الحس وأن يتطهر ويتسامى عن المثول أمام الجمال الجزئى وأن يصعد من عالمه ماراً بمحطات روحية تمثل الأقانيم الثلاثة إلى أن يتحد بالله مبدأ الكون، وسر عظمته، ووحدته، وجماله هنالك يلهمه الله من ضيائه ومن جماله فيتكشف للفنان الجمال العلوى الأبدى.

وقد ذكر أفلوطين في تاسوعاته وجود أشعة إلهية تصدر من المبدأ الأوحد إلى الإنسان أو الفنان مباشرة، دون تدخل من وساطات أو أقانيم فتلهم من حلت في قلبه وتدفعه إلى التعبير عن فنه في إبداع.

ولقد تركت الأفلاطونية بصماتها وأضحة على فلاسفة العصر الوسيط فقد عبر أوغسطين عن الجمال ممثلاً في الوحدة أي الله، وأن قسوانين الجمال والفن كالتساوي والتشابه والانسلجام ما هي إلا انعكاسات للحقيقة أو الكلمة أو الله كما ظهر سانت بازيل St. Basil الذي مزج بين الفن واللاهوت وتبنى الأفلاطونية المحدثة ودافع عنها في كتابات ظهرت تحت اسم مستعار هو ديونيسيوس (1). الذي كان له أثر لا يستهان به في استطيقا العصور الوسطى.

ومع ظهور الدين المسيحى كان من الضرورى أن تتغير بعض المسميات فقد أصبح مبدأ الخير الأسمى هو الإله المسيحى، وتحدد سلم الجدل الصاعد الهابط بمحطات روحية إذا جاز هذا التعبير فبدأ من مصدر الأشياء الجميلة في الطبيعة ماراً بالجمال العلوى ثم بالخيرية فالحكمة فالإله، وهذه تمثل مراحل لرؤية الخالق ذاته.

Ananda K. Cooimaraswamy: Christian And Oriental philosophy Of Art Dover Publications Inc New York 1943.

والحق أن نظرية الإلهام والعبقرية قد ظلت حية وفعالة فى قلوب بعض الفنانين والمفكرين منذ عصر اليونان مرواً بالعصور الوسطى وحتى العصر الحديث، وإنه لمن الخطأ أن يظن أن هذه النظرية عن الإبداع قد تلاشت إثر محاولات الفصل بين اللاهوت والعلم والفن من جهة أخرى، وسوف نرى أن هناك بعض الاتجاهات الحديثة والمعاصرة التى تؤمن بأن مصدر الفن إلهام علوى أو كشف روحى(1).

وعلى الرغم من تأثر أفلوطين الشديد بفلسفة الجمال الأفلاطوني إلا أن هناك بعض الاختلافات بينهما سنوضحها فيما يلي:

فأفلاطون كما قلنا سابقاً يضع الإلهام الفنى والشعرى كنقيض للتأمل قال لتلميذ يورفير أن المرء يمكن أن يكون شاعراً وفيلسوفاً وصوفياً في آن واحد فالفنان لا يحاكى المحسوسات فقط ولكنه يتخيل الأفكار التي تعكسها تلك الأشياء ولكن عليه أن يبدأ بالتأمل الصوفي ليصل إلى أعلى درجة يمكن أن تسمو إليها الروح وتدخل في اتحاد مع الله (2).

من أهم أفت السلبى ما يسمى بعلم اللاهوت السلبى (فنشوة الاتحاد مع الله تلغى أى نوع من التجديد) والصوفية الجمالية هى التى ترى فى التجرية الجمالية حالات لنفس وهى تشبه النشوة بكل معارفها البديهية التى يعجز الإنسان عن التعبير عنها(3).

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

الفصل الثالث الفــــن الدينـــى والجمـــــال في العصر الوسيط

- 1- الفن والجمال عند المسلمين.
- 2- الجمال والإعجاز في القرآن الكريم.
 - 3- مصادر الفنون الإسلامية.
 - 4- الوعى الجمالي عند المسيحيين.
- 5- القديس أوغسطين وفلسفة جمال روحية.
- 6- القديس توما الاكويني والفكر الجميل.
 - 7- الإبداع في عصر النهضة الأوروبية.
- 8- تطور الفنون والجمائيات في عصر النهضة "رؤية تحليلية".
 - 9- الحرية والالتزام في الفنون المسيحية.
 - 104- الفن في إيطاليا في عصر النهضة.

كانت مرحلة العصر الوسيط فترة ازدهار ونمو للوعى الجمالى والفنى يشهد بذلك تاريخ الفنون في العصرين المسيحي والإسلامي.

ورغم أن تاريخ الوعى الجمالى والاهتمام بالفنون قد صاحبه نزعة تقوى وأتجاه شديد نحو الدين فى ذلك الحين إلا أنه رغم ذلك فقد سرت الروح الفنية عالية ومؤثرة تدل على ذلك الأعمال التى خلفها المسيحيون والمسلمون من آثار وتحف ورسومات دينية تشهد بعظمة الاهتمام بالفن ونمو الشعور الجمالى عند الشعوب المسيحية والمسلمة على حد سواء.

1- الفن والجمال عند المسلمين:

اهتم المسلمون بالفنون والجماليات بشكل كبير على الرغم من ضيق النظرة إلى الفن في العالم الإسلامي وما فرض على بعض أنواعه من التحريم إلا أنه لا يمكن ونحن نعرض لفلسفة الجمال والفنون أن نتجاهل دور المسلمين الإبداعي في مجال الخلق الفني أو نتغافل عن ذكر إسهاماتهم الفنية في الحضارة وفي تاريخ الوعي الجمالي والفني لقد تميزت فلسفة الجمال الإسلامية بكثرة مؤلفاتها الهندسية فقد برع المسلمون في الهندسة والعمارة وكذلك في فن الزخرفة (1).

وقد أثير جدل حول بتحريم الإسلام لبعض الفنون مثل فن الرسم أي تصوير الكائنات الحية. أو صناعة التماثيل المجسمة لها، وكان الأصل في التحريم هو مبدأ وحدانية الله الذي يعد من المبادئ الأساسية في الاعتقاد الراسخ بتحرم تصوير الأشخاص أو الحيوانات أو عمل تماثيل لهم، وقد استند المسلمون في هذا التحريم إلى القرآن الكريم

⁽¹⁾ Souriau Etienne: Clefs Pour L'Esthetique P.17.

وذلك على عكس ما ذكره سوريو الذى ذهب فى مؤلفه عن الجمال إلى آن التحريم غير مذكور مطلقاً فى القرآن ويستطرد قائلاً عن التحريم بانه تقليد دينى وأنه لم يذكر عن فكرة التحريم عند المسلمين إلا الفكرة التى تقول بأن كل فنان يقوم برسم وجه مسئول عن الوجوه التى رسمها والتى ستقف يوم الحساب لكى تطلب منه أن يبث فيها الروح (1). على ما يذكر سوريو.

ففكرة كالتحريم ليست تقليداً على ما ذهب إلى ذلك سوريو أو غيره من الغربيين لكنها فكرة صحيحة قد وردت في آيات القرآن الكريم في سورة المائدة على ما تذكر الآية: ﴿ يَاأَيُّا الَّذِينَ وَامَنُوا إِنَّا الْفَتْرُ وَالْأَضَابُ وَالْأَرْامُ بِجَسُّ مِنْ عَمَلِ الشَّيطَنِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُقْلِحُونَ ﴾(2).

وقد استند البعض من المسلمين في هذا التحريم على بعض الأحاديث النبوية الشريفة التي تشير إلى تحريم الرسم والتصوير، وصناعة التماثيل لما تسببه هذه الفنون من سقوط البعض في عبادة الأصنام والأوثان لشدة إعجابهم بالصور والتماثيل الفنية أو اتخاذها وسائط للعبادة مما يبعد عن التنزية، لهذا السبب فقد اتجه المسلمون في بداية عهدهم بالإسلام إلى تحريم فن عمل التماثيل أو التصوير خشية الارتداد إلى الجاهلية وتذكر عبادة الأصنام ولأن الصور المنقولة من الطبيعة تمثل تقليداً أو محاكاة لله في خلقه، كما أنه من الجائز أن تستخدم هذه الرسوم والتماثيل في التقرب إلى الخالق أو التبرك بها أو استعمالها عند تقديم البخور والصلوات ومن ثم يخلعون على الخلق الفني

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ سورة المائدة: آية (90) مصحف القادسية المفسر ص 100.

قوة روحية ومقدسة لا تكون فيه من الأصل فيسيئون فهم الدين ويقلدون الله في خلقه وهذا بدون شك يتعارض مع تنزية الخالق عن المادة والتعدد على ما تقول الآية الكريمة: ﴿ هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُسَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاةُ الْمُسَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاةُ الْمُسَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْمُسَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْمُسَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْمُسْوَى (1).

2- الجمال والإعجاز في القرآن الكريم:

يقول سوريو في كتابه الشهير "أصول علم الجمال" أن كل فكر عظيم حتى ولان لم يتناول الجمال والفن بصورة مباشرة إلا أنه يتميز بإشراقة جمالية (2). وكان يقصد بذلك أن الأفتار العظيمة والحكم والمذاهب إنما تنطوى في حد ذاتها وفي مضمونها الداخلي على إشراق وجمال واعتقد أن هذه العبارة تنطبق على أسلوب القرآن الكريم المعجز بما ينطوى عليه من مجاز وتشبيه وإعجاز في الأسلوب، فضلاً عن المعجز بما ينطوى عليه من مجاز وتشبيه وإعجاز في الأسلوب، فضلاً عن وتأمل إعجازه وجمال خلقه حتى يؤمنوا بالخالق العظيم ويسبحون بحمده في الليل والنهار وإذا طالعنا آيات القرآن الكريم الاحظنا أنها تشتمل على دعوتين أحدهما تدعو الناس التأمل في سبيل تقدم سبل الحياة وسعادة الإنسان والثانية تدعوهم إلى الاستماع بالجمال المنبث في الكون تقول الآية الكريمة: ﴿ وَإِذَا ٱلنَّمَادُ أَنْ عَلَيْ ثَنْ وَإِذَا ٱلْكَوْلِكُ أَنْثَرَتْ ﴿ وَإِذَا ٱلْمَادُ مُا عَنَا مَنْ وَأَنْ الْكُولِكُ أَنْثَرَتْ ﴿ وَإِذَا ٱلْمَادُ مُا عَنَا مَا عَلَى مَا عَنَا مَنْ وَانَا ٱلْكُولِكُ أَنْثَرَتْ ﴿ وَإِذَا ٱلْمَادُ مُا عَنَا مَا عَلَى المَنْ مَا عَنَا مَنْ وَإِذَا ٱلْمَادُ مُا عَنَا مَنْ وَا قَا الْمُولِكُ أَنْ الْمَادُ مَا عَنَا مَنْ مَا عَنَا مَا عَنَا اللّه المَنْ مَا عَنَا مَنْ وَانَا ٱلْمُولُ وَانَا ٱلْمُؤَلِكُ أَنْفُرَتْ ﴿ وَإِذَا ٱلْمَادُ مُا عَنَا مَا عَنَا مَا عَنَا مَا عَنَا مَا عَنَا مَا وَانَا الْمَادُ مُنْ مَا عَنَا أَلَا الْمُؤْرِكُ وَانَا ٱلْمُؤْرِدُ مُنْ وَانَا الْمُؤْرِدُ وَانَا الْمُنْ مَا عَنَا مَا عَنَا مَا عَنَا مَا عَنْ مَا عَنَا اللّه المناء والمَادُ المناء المناء المناء والمناء والمناء والمناء المناء المناء والمناء و

 ⁽¹⁾ سورة الحشر: آية (24) ص 465 مصحف القادسية المفسر، دار القادسية
 بالإسكندرية 4، 14 هـ 2984.

⁽²⁾ Souriau E. Clefs Pour.

رِيَكَ الْحَدِيدِ (أَ الَّذِى خَلَفَكَ فَسَوَّنَكَ فَعَدَلَكَ (أَ فِي أَيْ صُورَرْ مَا شَلَهُ رَكِّبَكَ (أَ).

وكذلك تقول الآية: ﴿ إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَوَتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَفِ الْبَيْلِ وَالنَّهَادِ وَالْمُلْكِ

الَّتِي جَنْدِى فِي الْبَيْرِ بِنَا يَنفَعُ النَّاسَ وَمَا أَنزَلُ اللهُ مِنَ السَّمَلَةِ مِن مَّامٍ فَلَيْبَا بِهِ الْأَرْضَ بَشَدَ

مَوْيَهَا وَبَنَّ فِيهَا مِن حُلِ ذَابَةِ وَتَعْرِيفِ الْرِيْجِ وَالشَّمَابِ الْسُمَخِّرِ بَيْنَ السَّمَلَةِ وَالْأَرْضِ

لَا يَتَن وَالشَّمَابِ الشَّمَخِ رِبَيْنَ السَّمَلَةِ وَتَعْرِيفِ الْرِيْجِ وَالشَّمَابِ الشَّمَخِرِ بَيْنَ السَّمَلَةِ وَالْأَرْضِ

لَا يَتُهُ وَيَعْقِلُونَ اللَّهِ (الْأَنْفَى الْمُنْفَاقِ اللَّهُ اللْهُ اللَّهُ اللْهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللْهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللْلَهُ اللَّهُ اللْهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ الْمُلْلَا اللْهُ اللْهُ اللَّهُ اللْهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللْهُ اللَّهُ اللَّهُ اللْهُ اللَّهُ اللْهُ اللَّهُ اللَّهُ اللْهُ الْمُلْلَالَةُ اللَّهُ اللَّهُ اللْهُ اللْمُلْلِي اللْمُلْعِلَا ا

والحق أننا لو تحدثنا عن الآيات الجميلة التي ينطوى عليها القرآن ما اكتفينا بهذا الكتاب الصغير ولا حتجنا لعرض هذه الآيات وتحليل وجوه الجمال فيها إلى مئات الصفحات لكى نبرز مقدار الجمال والإبداع الذي ينطوى عليه القرآن الكريم شكلاً وموضوعاً، وعلى هذا النحو الذي نجمله في هذا الموضوع نكون قد أشرنا في إيجاز إلى ما ينطوى عليه القرآن الكريم من إشارات إلى الجمال في الكون والإنسان ودعوته للتأمل في سبيل رفعة شأن الإنسان وتنمية حسه الجمالي، وهذه دراسة سوف نستقل ببحثها تفصيلاً في كتاب آخر بإذن الله.

3- مصادر الفنون الإسلامية:

وعلى الرغم من تحريم الإسلام لبعض الفنون بيد أن نشاط الفنان المسلم المبدع والخلاق قد أخذ مجراه فقد عنى العرب عامة بالفنون، كما تأثروا بعد الفتوحات بفنون البلاد التى فتحوها فامتزجت حضارتهم الفنية بفنون هذه البلاد واستتبعه جلب خلفاء الدولة الأموية (661 - 749) لمواد البناء والصناع من الولايات لإقامة المدن الجديدة، وإنشاء القصور

⁽¹⁾ سورة الانفطار: الأيات من 1-8 مصحف القادسية للمفسر ص 503، 504.

⁽²⁾ سورة البقرة: آية 164.

والمساجد⁽¹⁾. فقد استعانوا بعمال من سوريا وبيزنطة لبناء مسجد دمشق وتجميله بالفسيفساء وتشهد بعض الآثار المعمارية الإسلامية على التأثير القوى للفن البيزنطى والساساني خاصة في فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس، وواجهة قصر المشتى التي ترجع إلى القرن الثامن⁽²⁾.

وقد امتلأت دمشق في عهد الدولة الأموية بالمساجد والقصور مثل الجامع الأموى وقصر الإمارة الذي أمر معاوية ببنائه وسماه الأخضر لوجود قبة خضراء كانت تعلوه (3). كما كان هناك قصر "قصير عمره" وهو قصر صغير ينطوى على آية في الفن الإسلامي، وغيرها من الآثار المعارية المبدعة التي تدل على اهتمام المسلمين بالفنون والجماليات.

وفى مجال الفنون التطبيقية لعب الخط العربى دوراً كبيراً فى تقدم فن الرسم والزخرفة فكان الخطاطون هم أرفع الفنائين مكانة، وكان الخط الكوفى هو أول ما استعمل من الخطوط العربية فاشتهر خطاطوا العراق وسوريا ومصر بتجويده حتى القرن العاشر، وقد استعمل هذا الخط فى تركيبات الهندسة العمودية والأفقية مضيفاً إليها زخارف.

وارتبط فن الرسم عند المسلمين بالخط وأنواعه، كما ارتبط بصناعة الكتب التى برعوا فى تجليدها، وتغليفها بالجلود وزخرفتها برسوم هندسية لحيوانات أو طيور والذى لا شك فيه أن قمة الزخرفة والإبداع الإسلامي قد بدت واضحة في تزيين المساحف والخطوطات

⁽¹⁾ بيماند، م، س: النفون الإسلامية أحمد محمد عيسى م. دكتور أحمد فكرى، دار المعارف بمصر 1953، 5-24.

⁽²⁾ المرجع نفسه، الصفحة نفسها،

⁽³⁾ محمد صدقى الجباخنجى: الموجز في تاريخ الفن، دار المعارف 1980 ص 54.

والأبسطة وكذلك المنسوجات الفاخرة والأخشاب المطعمة بالعاج⁽¹⁾. وقد عرف هذا الفن الزخرفى المتميز بتكويناته الهندسية المتشابكة بفن الأرابيسك Arabesque الذى برع فيه الصوفية ⁽²⁾. وبالاضافة إلى براعة المسلمين في فن الأرابيسك فقد أبدعوا في الفنون الزخرفية كما برعوا في فن الحفر، وفي صناعة التحف المعدنية وصناعة الزجاج والفسيفساء (الموزايكو) التي تتكون من قطع صغيرة من الزجاج أو الخزف الملون أو الحجارة المتعددة الألوان والأحجام وهي تستخدم في تغطية الجدران⁽³⁾.

وعلى هذا النحو يتضح لنا وجود نهضة فنية في العالم الإسلامي، تشهد بذلك ما ترجمت عنه آثارهم المعمارية الزخرفية التي ظهرت في جميع ما خلفوه لنا من أدوات وأبسطة ومعادن وزجاج وغيرها.

والحق أن الإسلام لم يحرم الفنون بصفة عامة وإذا كان قد حرم الظاهرة الجمالية بالنسبة لفنى النحت والتصوير فإنه لم يكن يرمى بذلك إلى تحريم هذين الفننين — النحت والتصوير باعتبارها فنين في ذاتهما بل نوه إلى وجوب تحريمهما بضروة الامتناع عما سيترتب على ممارستنهما وانتشارهما بين الناس من سلوك وفعل كما سبق القول فالذي لا شك فيه أن جمال جسم المرأة الذي يفصح عنه الفنان ويبرزه من خلال نحت تمثال جميل إنما يمثل ثورة جنسية لدى الشباب فضلاً عن تعديه على قدرة الخالق في خلقه وذلك تصوير الإنسان كمخلوق لا يقدر على خلقه سوى الله سبحانه وتعالى وبالتالي

⁽¹⁾ Souriau E. Clefs Pour P 9.

⁽²⁾ Munro, Thomas: Oriental Aesthetics, Press Of Western Reserve University Elevenland 1965 P 28.

⁽³⁾ Ibid.

تصبح قضية النحت والتصوير منظوراً إليها من جهتين محرمتين أولهما: إثارة الحس وما يستتبعه من هبوط بمستوى الخلق والكمال وبالتالى الدين والتقوى وثانيهما: التعدى على قدرة الخالق سبحانه في خلقه ومحاولة تقليده مما يدفع إلى الفكر والمروق عن الدين وهذا بالفعل ما حرمه الدين عملاً بقول الآية الكريمة: ﴿ يَانَيُهَا ٱلْإِنسَانُ مَا غَرُكَ مِرَاكَ ٱلْكَرِيمِ لَا اللَّهِ الْكَرِيمِ اللَّهِ الْكَرِيمِ اللَّهِ الْكَرِيمِ اللَّهِ الْكَرِيمِ اللَّهِ الْكَرِيمِ اللَّهِ اللَّهِ الْكَرِيمِ اللَّهِ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهِ اللَّهُ اللَّالَةُ اللَّهُ اللَّلْهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ ا

ومما يدل على اهتمام العرب والمسلمين بالفنون أننا نجد لديهم تاريخاً فنياً متكاملاً موضحاً فيه مصادر استمدادهم للفن وروافد الفنون في حياتهم خاصة وقد قويت صلتهم ببلاد الشرق الأقصى.

ويمكننا تقسيم مدارس الفن الرئيسية إلى أربعة أنواع هى:

المدرسة العربية، ثم الإيرائية، والمدرسة الهندية المغولية ثم أخيراً المدرسة التركية العثمائية، لكل مدرسة منها مميزاتها وخصائصها الفنية وطابعها المميز، مما يشير إلى مدى التقدم والاهتمام الذى حظيت به الفنون والجماليات عند العرب والمسلمين⁽²⁾.

⁽¹⁾ منورة الانفطار: آية (8:7) مصحف القانسية المفسر ص 4-5.

⁽²⁾ للحصول على مزيد من التفصيلات في مجال الفنون الإسلامية والعربية يقتـرح الرجوع إلى المصادر التالية:

¹⁻ Reed, Herbert, The Meaning of Art, London 1954.

²⁻ Runes, D.D And Schriekel.H.G: Encyclopedia Of The Arta Philosophical Library, New York 1946.

³⁻ Alain. Ch: Propos Sur L'Etheige P.uF Paris 1952.

⁴⁻ Segond.J: Traite D'Estheique, Aubier, Paris 1947.

⁵⁻ Munro, Thomas: Oriental Aesthetics, Press Of Western Reserve University Cleveland 1965.

4- الوعي الجمالي عند المسيحيين:

أهم ما يبرز لنا في قضية الفلسفة الجمالية المسيحية هي قصية الشراقة المذهب أو جمال المذهب الروحي عند الفلاسفة المسيحين في العصر الوسيط فضلاً عن الاهتمام بالفن بصفة عامة والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هل توجد فلسفة جمال بمعنى الكلمة كما جاء عند القديسين بولس وفي أصول الديانة المسيحية أن داخل كل فلسفة عظيمة — كما رأينا أو في كل مفهوم عن العالم توجد فلسفة جمالية ممثلة في المضمون الخفي وإشراقة المذهب على ما يذهب إلى ذلك سوريو المذي يقول: أننا لن نتردد في القول بأن هناك فلسفة جمالية مسيحية ، وكذلك قلسفة جمالية إلى غير ذلك وإذا أردنا أن نبحث في فلسفة الجمال عند المسيحيين في العصر الوسيط فيتعين علينا إلقاء الضوء على فلسفة كل من القديسين أوغسطين وتوما الاكويني باعتبارهما علمين من أعلام الفلسفة والدين المسيحي في القرون الوسيطي القرون الوسيطى القرون الوسطى.

 ⁶⁻أدرى بارو: سومر فنونها وحضارتها، تقديم أندرية ماالرو ترجمة وتعليق
 د. عيمى سلمان، وسليم طه استكريتي المكتبة الوطنية بغداد 1977.

⁷⁻ديماند، م.س: الفنون الإسلامية، أحمد محمد عبيسى م.دكتور أحمد فكسرى، دار المعارف بمصر 1953.

⁸⁻عائدة سليمان عارف مدارس الفن القديم- دار صمار بيروت 1972.

⁹⁻ محمد صدقى الجباخنجي: الموجز في تاريخ الفن، دار المعارف 1980.

^{10~} ماهر كامل: الجمال والغن مكتبة الأنجلو المصرية 1957.

¹¹⁻ نكى محمد حسن: فنون الإسلام، دار النهضة المصرية 1948.

^{12–}محمد عبد الرازق مرزوق: بين الآثار الإسلامية القاهرة دار المعارف 1953.

5- القديس أوغسطين وفلسفة جمال روحية:

على الرغم من تعصب أوغسطين الظاهر المسيحية بيد أنه كان ينتمى إلى العالم القديم خاصة، وقد جاء من أفريقيا الشمالية التى تغافل فيها الرومان آنذاك وقد رأى في نهاية حياته مدينة هيبون Hippon فيها الرومان آنذاك وقد رأى في نهاية حياته مدينة هيبون Barbares التي كان يعمل أسقفاً فيها معاصرة من البرابرة الفائدال Les Vandales وترجع أهمية أوغسطين في فلسفة الجمال إلى أمرين أساسيين أولهما: تأليفه لكتاب قيم عن الموسيقي، وثانيهما: هو روح فلسفته العامة المشبعة بالفلسفة الأفلاطونية (1). وهو ما يمكن تسميته بعلم الجمال الميتافيزيقي فقد أشار في ثنايا فكرة الجمال المشيع بروح الأفلاطونية إلى أن الجمال هو إحدى الصفات، وهي بالذات من الصفات التي تقربنا من الله كما أن بالأخلاق مسحة جمالية، أما الشر كما يقول مثل اللون الأسود في لوحة جميلة ولكنه مستخدم بعناية (2). وفضلاً عن ذلك فقد تميز أسلوب أوغسطين في كتابته بطابع الغناء الشعرى مما يدفع إلى القول بوجود نزعة جمالية في فلسفة القديس أوغسطين.

6- القديس نوما الاكويني والفكر الجميل:

كان القديس توما الأكونيى الذى تبلور فكره خلال القرون الوسطى (القرن الثالث عشر) صوفياً ومنطقياً في آن واحد.

عالج مشكلة الصلة بين الفلسفة والدين من منظور عقلى، وحاول أن يبرر المسيحية بالعقل، كان توما الاكوينى مهندساً للأفكار منظماً لها، عاشقاً للعقل، وترجع أهميته إلى أننا نجد عنده بعض

⁽¹⁾ Souriau E. Clefs Pour P 9.

⁽²⁾ De Brughe, E: Etudees D'esthique mesievale, Bruges 1946 P66.

التعبيرات والاشبارات الأولى إلى علم الجمال العقلى⁽¹⁾. وتبرز هده الإشارات من خلال تعريفه للفن بأنه:

"التقكير السليم لعمل الشيء" ولكنه لم يميز تمييزاً واضحاً بين المنطق أو الجدلية الوضعية والمنطق البرهاني الذي يقول أساساً على التحليل الذي يستخدمه، وهذا هو الخطأ الذي تردى فيه المدرسيون خلال العصور الوسطى بيد أن ذلك لا يمنع - رغم ما يقال - من القول بالطابع البناء الخلاق للعصور الوسطى ففضلاً عن الآثار الرائعة ذات الطابع الجيد، فقد خلفوا لنا مثلاً ومدارس واتجاهات جديدة اضطرت أوربا رغم تمسكها بها وتضامنها معها أن تتخلص منها وتحطمها لكي تتحرر من سطوتها، فهناك مثلاً صلة قوية وغريبة بين تلك الآثار وخاصة الكاتدرائية القوتية، وهندسة الأفكار عند توما خاصة في جملته اللاهوتية (2).

وهكذا يتضح لنا أن الفكر التحليلي يمكن أن يكون فكراً بناءاً وخلاقاً فالكاتدرائية تجمع بين جميع الأشكال من الناحية الإجمالية، وكذلك في التفاصيل الدقيقة لأن لكل قطعة دورها في الشكل الهندسي المتكامل التي تبرز من خلاله وهذا يكفي لفهم الدور الكبير الذي لعبته هذه العقلانية التي تتميز بها المذاهب العملية في القرن العشرين تلك المذاهب التي تبرز حقيقة ما قد تبدو للوهلة الأولى نتاج خيال فياض وأحاسيس جياشة، وهنا تبرز العلاقة واضحة جلية بين الحضارة والفن وبالتالي تضيف هذه الأبحاث في الفلسفة الجمالية قيمة شمينة لتاريخ الفلسفة.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

وهكذا ازدهرت الفنون ونمت عند المسيحيين بصورة ثم يسبق لها مثيل ويكفى شاهداً على ذلك ما ظهر في عصر النهضة من روائع فنية عبرت عنها لوحات المسرين، وما خلفته من آثار في زخرفة الكنائس، وفي فن الموسيقي الكنائسية التي كانت تعزف على الأرغن وكانت من أبرز أنواع الفنون التي ظهرت في ذلك العهد وهي من الفنون المستوحاة من الدين (1).

وعلى الرغم من مواصلة المسيحية الرومانية - في البداية - الالتزام بالتقليد المتبع بعد تقليد رسم القديسين في القرن الثاني وقد ذهب إلى ذلك بعض الفلاسفة وعلماء اللاهبوت الذين اهتموا بقضايا الدين مثل كليمان السكندري غير أن الحال لم يدم طويلاً على هذا التحريم إذ مسرعان ما تحول هذا المعتقد التقليدي إلى السماح بالفن الرمزي.

وجدير بالذكر أن الفن قد بدأ في هذه العصور معبراً وأصيلاً وأكثر واقعية، وعلى وجه خاص في بلاد سوريا وآسيا الصغرى.

ويبدو أن تاريخ الفن المسيحى في بدايته كان على عداء كبير ومقاومة شديدة للصور والتماثيل إلا أنه سرعان ما أنطلق المسيحيون يعبرون عن فنهم ومبدعاتهم خصوصاً في عصر النهضة الإيطالية فتفننوا في تزيين الكنائس والمعابد وأبدعوا في رسم الصور الدينية المعبرة عن الحوادث والمواقف الدينية، كما برعوا في رسم الصور التي تمثل السيد المسيح والقديسين.

⁽¹⁾ Ibid.

7- الإبراع في عصر النهضة الأوروبية:

بعد أن عاش الفن فترة من المجد والعظمة والقداسة في العصير الوسيط حلت محله ثقافة جديدة دامت قرابة أربعة قرون من الزمان وبدات تظهر حركة التغيير هذه على الفن بصورة واضحة قبل أن تبرز في العادات أو الفلسفة أو العلوم أو حتى في الحياة الدينية، ولقد قيل دائماً ، وهذا ما تحمله كلمة النهضة من معان أنها لم تكن ثبات على قيم الماضي بقدر ما كانت تحميل معنى التصحيح والتحديث Resturation للثقافة القديمة لكن هذا الرأى يجانبه الصواب فقد كانت الثفافة الأوروبية في عصر النهضة بعيدة كل البعد عن الثقافة القديمة الحقيقية التي ظهرت في دول البحر المتوسط قبل المسيحية فهناك اختلاف كبير في العادات والنظام الاجتماعي والمناهج والمثل، ولكن هذا لا يعنى أن عصر النهضة قد تأثر ولو قليل بالثقافة القديمة ، ذلك أن ثقافة هذا العصر قد أرادت أن تتشد التغيير والتجريد والتحرر مما سبقها، ومن ثم فقد عكف فنانوا عصر النهضة على دراسة ثقافة وفن العصور الوسطى من خلال الآثار الفنية والأدبية⁽¹⁾. ولكنهم لم يبحثوا عن الروح أو الإلهام ومما لا شك فيه أن العديد من المفكرين قد ساهموا في هذا التجديد الجمالي الذي شمل كافة المجالات خلال هذه القبرون الثلاثة أمثيال بترارك Petraque ودانتي Dante وسينيني Cennini وألبرتي في إيطاليا، أما في فرنسا فتجدر الاشارة إلى حان بلران Jean Pelerin وفياتور Viator واندرونيه دي سارسوم

Runes, D.D And Schriekel.H.G: Encyclopedia Of The Arta (Philosophical Library, New York 1946 P34).

Due Cerveau وكذلك برنارد باليس Bernard Palissy وكل من اشترك في تأليف مجموعة الثريا⁽¹⁾. Pleiade.

ولقد عبرت إيطاليا عن حركة فنية عالية في مطالع عصر النهضة الذي يرجع عادة إلى أوائل القرن الخامس عشر بيد أنه يمكن نتبع جذور هذه النهضة تاريخياً منذ القرن الثاني عشر وهكذا استطاعت روما أن تجسد هذه النهضة في أروع معانيها وذلك بسبب تقدمها في فن المعمار الذي ساعد عليه وشجعه حكم البابا نيقولا الخامس وازدهار التجارة فاهتم فنانوها بفكرة العمق في الرسم Perspective حيث تمكنوا من تصوير المناظر الطبيعية من مكان معين (2).

وخلاصه القول أن الفن المسيحى قد تجسد على يد فنانى إيطاليا المسيحيين الذين برعوا فى تصوير حياة المسيح وقصص القديسين من أمثال سيمابيو، وجيوتر، وفرا أنجيليكو وكذلك ماسليكو، وروفاييل الذي جلبت له لوحاته الرائعة شهرة عظيمة وهى "المادونا" أو "مادونا القديس سيكست" La Madonne De Saint Sisxte وكذلك صورته للعذراء على مقعدها ولا يفوتنا أن نذكر الأعمال الفنية الدينية "داوود" وفي الرسم مثل قصة الخلق التي صورها أعلى كنيسة "سيكستين" وهي من بين الأعمال الني خلدته لما نتطوى عليه من مناظر فنية خالدة تجسم صور الخلق، وتصور الإله وهو يفصل النور عن الظلام

Letha By, Z.R. Medieval Art (Nelson And Sons London 1949 P60).

⁽²⁾ Reed, Herbert, The Philosophy of Modern Art, And Faber Ltd London 1952 P 337.

كما تصور طريقة خلق الكواكب، ومباركة الإله للأرض، وكذلك مراحل آدم وحواء، وحتى مرحلة الإغراء والسقوط ثم جانب من التصوير يبين فيه تضعية نوح والطوفان فضلاً عن إبداعه في رسومه الفردية في الدين مثل رسم الأنبياء والرسل والقديسين، وكذلك رسم الملائكة (1).

وفضلاً عن مجهودات روفاييل وأنجلو في ميدان التصوير والنحت تبرز لنا عبقرية فنية ثالثة دورها في فن إيطاليا في عصر النهضة وتمثلها شخصية ليوناردو دافتشي التي خلدته "الموناليزا" أو "الجيوكنده" لوحتى الشهيرة بالإضافة إلى أعماله الرائعة في مجال التصوير الديني مثل رسم الملائكة والقديسين⁽²⁾.

وعلى هذا النحو امتزجت الاتجاهات الفنية والجمائية عند المسيحين بالدين في عصر النهضة الأوروبية، فلا غرو أن تنبثق الأعمال الفنية لهؤلاء الفنائين المسيحيين في صورة فيمة ومبدعة، وخالدة خلود الدهر.

8- نطور الفنون والجماليات في عصر النهضة "رؤية تحليلية":

اتسم الفن في عصر النهضة بالعودة إلى الطبيعة فكان على الفنان أن يدرس الطبيعة ويتأملها ولهذا يتعرض إيتين سوريو لظاهرتين أولهما ظاهرة التعليم فالفنان يجب أن يدرس الطبيعة، كما يجب أن يدرس على الطبيعة، عليه أن يرسم الجسم البشرى أو المنظر الطبيعي عارباً ولذا فعليه التمعن في النظر والتفحص، ولو نظرنا إلى عالم الاكتشاف وجدنا كشف كريستوفر كولبس للقارة الأمريكية

⁽¹⁾ Haine, H: Philosophie De L' Art, Hachette PP 165.166.

⁽²⁾ Bertaux, Etudes D' histoireet D' Art, Hachette 1911 P 165.7.

واكتشاف دافنشى للضوء والظل Le Clair-Obscur ولقد كان لهذا الاكتشاف الأخير آثاراً بعيدة المدى على الإنسانية فالفراغ الموجود بين نقطة الضوء ونقطة أفضل غنى بموجودات كثيرة تراها كل من العين والنفس الإنسانية وكان هدف الفن خلال الأربعة قرون هو سبر أغوار هذا الفراغ ليكون أداة للتعبير. أما الظاهرة الثانية فهى وجود معرفة جمالية فقد وضع عصر النهضة أسس العلوم الحديثة ولكنه لم يقابل بين المعرفة الجمالية والمعرفة العلمية فمدينة فلورنسا التي كانت في القرن السادس عشر عاصمة الفن الأوروبي أو أحد عواصمه صارت في القرن السابع عشر أحد عواصم العلوم وسوف نقطوي جذور الرومانسية على فكرة المعرفة الجمالية لكنها لم تكن واضحة كما كانت ذات طابع حساس أكثر من الطابع الفكري، ولم يجد علم الجمال في عصر النهضة تعارض بين الاثنين، فقد كان مغموراً بما يمكن تسميته بمذهب فيثاغورس الجمالي.

ولقد مضى علىم الجمال فى دراسه النسب الإلهة Divine Propostion وعلم الهندسة، ولم تكن الوسائل الجديدة للتعبير عن البعد الثالث هي نتيجة هذه الدراسة فحسب بل لقد تولدت أيضاً موسيقى جديدة للخطوط.

وإذا كان ليوناردو دافنشى هو أول من قال أن دراسة الطبيعة يجب أن تكون أولاً وقبل كل شيء بحث عن المعطيات الرقمية فلم يكن هذا خلاصة تفكير منهجى عن مظاهر العلوم التى لم تكن موجودة بعد ولم تتبلور إلا بعد ظهور جاليليو لكنه كان تأثير فلسفة فيتاغورس الجمالية، ونستطيع أن نلاحظ أن من أهم أفكار علم الجمال في عصر النهضة هو مراجعة تصنيف أو بالأحرى ترتيب الفنون،

وهكذا يحتل فن الموسيقى مرتبة عالية بالنسبة لترتيب الفنون لأنها من الفنون الحرة مثل الهندسة أو علم الفلك⁽¹⁾. وهى علم أكثر من كونها فناً، وهى الفن الوحيد الذي يمكن مزاولته في الجنة كالملائكة، أما التصوير والنحت فهي مهن يدوية أو حرفية، أما سائر الفنون فانها تحتل مرتبة واحدة ولكن عمل الرسام ليس عملاً يدوياً فقط رغم مظهره كما يقول ليوناردو دافنشي.

9- الحربة والالنزام في الفنون المسيحية:

ازدهرت الفنون ونمت عند المسيحيين بصورة لم يسبق لها مثيل ويكفى شاهداً على ذلك ما ظهر في عصر النهضة من روائع فنية عبرت عنها لوحات المصورين وما خلفته من آثار في زخرفة الكنائس، وفي فن الموسيقي الكنائسية التي كانت تعزف على الأرغن، وكانت من أبرز الفنون التي ظهرت في ذلك العهد وهي من الفنون المستوحاة من الدين⁽²⁾. وعلى الرغم من مواصلة المسيحية الرومانية الالتزام بالتقليد المتبع بعدم تقليد رسم القديسين في القرن الثاني، وقد ذهب إلى ذلك بعض الفلاسفة وعلماء اللاهوت الدين اهتموا بقضايا الدين مثل كليمان السكندري غير أن الحال لم يدم طويلاً على هذا المنع والتحريم إذ سرعان ما تحول المعتقد التقليدي إلى السماح بالفن الرمزي.

وجدير بالذكر أن الفن في هذه العصور قد بدا معبراً وأصيلاً وأكثر واقعية خاصة في بلاد سوريا وآسيا الصغري ويبدو أن تاريخ الفن

Lethaby W.R. Mesievel Art Nelson And Sons Ltd. London 1949, P27.

⁽²⁾ Hauser' A: The Social History Of Art Routledge Kegan Paul London 1951 P37.

المسيحى فى بدايته كان على عداء كبير ومقاومة للصور والتماثيل إلا أنه سرعان ما أنطلق المسيحيون يعبرون عن فنهم ومبدعاتهم خصوصاً فى عصر النهضة الإيطالية فتفننوا فى تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور الدينية التى تمثل السيد المسيح والقديسين.

10- الفن في إيطاليا في عصر النهضة: (١).

شهدت إيطاليا نهضة فنية عالية في مطالع عصر النهضة الذي يرجع عادة إلى أوائل القرن الخامس عشر، بيد أن أصول هذه النهضة يمكن تتبعها تاريخياً منذ القرن الثاني عشر. وبذلك استطاع فن العمارة فضلاً عن ازدهار التجارة أن يحققا نجاحاً وتقدماً لروما في هذا العصر الذي يميز باحترام الفنون وتشجيعها⁽²⁾. ومن هنا يمكن القول بأن الفن في عصر النهضة قد شهد تجسيداً للفن الإيطالي خاصة في فلورنسا.

⁽¹⁾ المقصود بفن النهضة هو فن القرئين الخامس والسادس عشر الميلائيين، وكان محور النشاط الفنى والأدبى فن القرن الخامس عشر هو مدينة فلورنما عاصمة إقليم توسكانا بتشجيع من عائلة دى مدينشى.

⁽²⁾ Reed, Herbert, The Philosophy of Modern Art, And Faber.

الفصل الرابع انجاهات حديثة في الفن والجمال

- مقدمة

1) تصور الجمال عند ديكارت.

3) بسكان

7) إدموند بيرك

5) بومجارتن

9)سىللر

11) ميجل

13) كوندياك.

2) عند ليبنتز.

4) ماليرانش

6) وليم هوجارت

8) كانت

10) شائنج

.12)شوينهور

- daidh -

عرضنا لنشأة الجمال والفن في العصريين اليوناني والوسيط وأوضحنا مبلغ الاهتمام الفني والجمالي عند اليونانيين، وكذلك عند فلاسفة العصر الوسيط من مسلمين ومسيحيين، وقد تبين لنا إلى أى حد ارتبط الجمال بالقيم المطلقة العليا عند اليونان كما عنى بفكرة القداسة والرمز الديني في العصر الوسيط وبوجه خاص عند مسيحي عصر النهضة الذي ارتبط الفن في تصورهم بالإبداع والعبقرية المستمدة من الإله ولهذا ظهرت الأعمال الفنية لفنانين هذا العصر وهي تجسد صوراً ورموزاً دينية كالعذراء والطفل والشوكة المقدسة وقصة الخلق والطوفان وتمثال داوود وغيرها.

وإذا تخطيف العصر الوسيط وألقيف الضوء على اتجاهات الجمال والفن في مطلع العصر الحديث وجدنا اهتماماً فائقاً بالفلسفة الديكارتية العقلية وما تبعها من الاتجاء إلى احترام العقل، والتأكيد على النزعة الموضوعية التي سادت عند القدماء والتي كانت تتحو إلى مطابقة الجمال بالحق ومن ثم يصبح ما هو جميل في تصورنا على غرار ما هو حق.

والواقع أن اتجاه ديكارت نصو احترام العقال، وتأكيد الموضوعية قد حدا بالبعض إلى الاعتقاد في موضوعية الجمال ومطابقته بقيمة الحق المطلقة وسوف تكشف لنا السطور القادمة عن اتجاهات ومداهب الفلاسفة المحدثين في الجمال وكذلك عن الاتجاهات الفنية والجمالية السائدة في هذه المرحلة التي عبر عنها كل مفكر انطلاقاً من مذهبه.

ولا شك أن تاريخ الفكر الجمالي في العصر الحديث يشهد بظهور النزعة الذاتية في دراسة الجمال والتي نتج عنها ظهور ضرب من علم الجمال يقوم على الإحساس الذاتي للموضوع الجمالي.

1- نصور الجمال عند ديكارت Descartes -1

إذا كان المذهب الديكارتي قد اتسم في طابعه الميتافيزيقي بالعقلانية والموضوعيية فإن هذا الطابع قد اختلف بالنسبة لمسألة الجمال التي رآها الفيلسوف من منظور وجدائي نفسي وبالتالي نسبي فذهب إلى أن التجربة الجمالية نسبية في طابعها وليس مستفرب أن نلمس هذا الموقف في نظريته للجمال خاصة وقد كان هذا الاتجاه هو السائد في عصره، وهو ما تميز به مبحثه الجمالي وظع عليه طابع الذاتية والنسبية.

وقد تنبأ ديكارت في مؤلفه الجمالي "موجز في الموسيقي" Compenduim Musica بموقف كانت الجمالي حين قدم الذوق على مثال الجمال بالنذات، وهنا فقد تمييز المطلبق بالنسبي والموضوعي بالنذاتي، وهكذا يرى ديكارت أن الإحساس بالجمال بالنذات يتوقف على نسبية المشاهدين مما أعطى لدراسة الشخصية أهمية في التقدير الجمالي من خلال الاهتمام بمجال قياسي الإحساسات والعواطف والأمزجة في ميدان الفنون كما فتح باب العقل أمام الفلسفة الحديثة واجتهد في تأسيس النزعة الرومانسية في الفنون والجماليات.

الموقف النسبي للجمال عند ديكارت:

تعتمد نظرية ديكارت فى "جمال الموسيقى" التى بسطها فى مؤلفه مولفه ملخص فى الموسيقى" على الربط بين العقل والإحساس أو الشعور فهو يذهب إلى أن الموسيقى Musica تعتمد على حسن السمع ولا يعنى

ذلك أنها تكون خاضعة للقواعد العقلية المضبوطة والمعمول بها في علم الموسيقي بل إن حسن السمع أو الاستماع به يوازى في أهميته خضوع المقطوعة الموسيقية للقواعد العقلية المضبوطة أو السليمة من حيث القوانين والايقاعات الموسيقية ومن ثم فلا وجود لما يسمى بالمطلق أي الجمال المطلق لأن ما يحوز إعجاب البعض منا قد لا يجوز إعجاب البعض الآخر وكذلك فإن الجميل في نظر البعض قد يبدو عادياً في نظر البعض الآخر، أو قبيحاً في نظر آخرين ، وهكذا يذهب ديكارت إلى التأكيد على نسبية الظاهرة الجمالية ويرفض أن تكون مطلقة إلى التأكيد على نسبية الظاهرة الجمالية ويرفض أن تكون مطلقة كما رآها أفلاطون، ولهذا فقد اهتم بمسألة الإحساس والذوق الفردى حتى يتسبى لنا معرفة موضوعات الجمال بصورة نسبية.

وتجدالإشارة إلى أن الاتجاه النسبى هو الذي تميزت به هذه المرحلة فقد عبر بسكال عنه فضلاً عن إشارته إلى الطابع الفردى في الجماليات والفن خاصة في موضوع "المشاركة الوجدانية" إذ رأى أن التنوق الأدبى ينشأ عن ضرب من المشاركة الوجدانية بين الأديب والمتذوق وهي صفة من أهم الصفات التي تميزت بها الآداب العالمية التي تخاطب الإنسان مباشرة والإنسان بصفة عامة، وقد عبر بسكال عن ذلك في الخاطرة رقم 320 من خواطره حيث يشير فيها إلى موضوع النسبية والمزاج الشخصى في مسألة تقييم الأعمال الأدبية (1).

ويذهب ديكارت في عرض نظريته في الجمال إلى أن جميع الفنون نتطوى على لذة (عقلية وحسية) وهي لا تحدث إلا إذا توافر شعور الملائمة والانسجام بين عنصري الحس والعقل معاً ومن ثم يجب أن يتفق موضوع الجمال مع عضو الحس، كما يطابق العقل في نفس اللحظة

⁽¹⁾ Pacal: Pensees, Secl Pen 32 Paris 1943 P 65-67.

فكيف يتم ذلك؟ أى كيف يتم حدوث اللذة العقلية أو الاستماع بالجمال نتيجة توافق وانسجام عنصرى الحس والعقل معاً.

إن ديكارت يعطى مثالاً لذلك بفن الموسيقى الذى أسهب فى شرح أصوله، وقواعده فى مخطوطته القيمة "ملخص الموسيقى" التى كتبها باللاتينية، وقد تضمنت آراءه فى الأصوات والأنغام الموسيقية، والإيقاعات وأنواعها كما احتوت على أجزاء من بعض رسائله، ومناقشاته مع علماء عصره أمثال بيكمان، ويرى ديكارت فى هذا المؤلف أن الصوت الذى يعد فى حد ذاته مصدراً للجمال والفن يمكن أن يسبب ألماً وضيقاً لسامعه فى حالة ما إذا سمع بإيقاع عالى، أو مشوش، فتتحول المتعة الفنية المنتظرة منه إلى اضطراب وألم فى الأذن (وهى تمثل عضو الحس الذى يستقبل الصوت) (1).

ومثل هذا النوع من الموسيقى- الذى يثير الألم فى عضو الحس والاضطراب فى النفس- لا يثير فى النفس أدنى شعور باللذة، أو السعادة، ويقول ديكارت كذلك أن مثل هذا الموقف يمكن أن يحدث فى حالة سماع الصوت المنخفض الذى لا يكاد يسمع (أى يصل إلى عضو الحس (الأذن)، فإنه لا يثير فى النفس كذلك شعوراً باللذة أو التذوق، لأن الأذن لا تستريح له، ولا تتقبل سماعه.

وعلى هذا النحو يشير ديكارت إلى أمرين هامين في هذا الموضوع:

Cescartes: Copendium Musica Oeuvres De Descartes, Cg.
 A.P.T. Tomex Leopold Cerf 1903 P 133.

أولهما: - أهمية الأحساس، وبالتالى أهمية العضو الحاسى الذي يستقبل المؤثرات الصوتية أو المرئية.

ثانيهما:- التأكيد على وجود ضرب من الاتزان⁽¹⁾. في كل حاسة من الحواس التي تشعر بجمال الفن، بحيث لا تتحق اللذه ما لم يتحقق هذا الاتزان، وهذا ما عبر عنه "ديكارت" في مثال صوتى الموسيقى الصارخ، والمنخفض.

من خلال هذين الاعتبارين اللذين أشار إليهما ديكارت يتضح لنا أنه يذهب إلى اشتراك العقل والحس معاً لتحقيق اللذة الجمالية، فاللذه الباطنية وحدها لا تكفى، أى لذة الإحساس، والشعور ولكن لابد من مشاركة الحواس فى نطاق العلم الطبيعى، لذلك تصبح اللذة المتعلقة بالحواس فى حالة تجريدها من اللذة النفسية ذات طابع فسيولوجى (عضوى) وهنا فمن الضرورى مشاركة الحس والعقل معا حتى يتحقق الشعور باللذة الجمالية، فإن خلو اللذة المتعلقة بالحواس من أحساسات النفس، ومواجدها، وتعلقها بكل ما هو عضوى إنما ينقص من قدرها، ويبطل من فاعليتها وتأثيرها الفنى على الإنسان ككل (أى باعتباره شعوراً وحساً، ولو صح ذلك لما تحققت أى لذة جمالية على النحو الأكمل، بل لأصبح فعلها أشبه بشيء مادى تجريبي يصدر عن العالم الطبيعي، ويخضع لمؤثرات في الملاحظة والتجربة ولهذا يفتقد الشعور الإنساني الرفيع الذي تتحقق من خلاله اللذة الجمالية، بصورة فسبية شخصية.

⁽¹⁾ Ibid.

واللذة الجمالية على ما يرى ديكارت وسط بين طرفين أحدهما: الإفراط في إثارة الحس. والثاني القصور عن إثارته، وفي كلتا الحالتين يمتنع تحقيق التوازن، والانسجام بين عضو الحس، وبين العقل الإنساني، وهو المطلب الرئيسي لتحقيق الجمال عند الفيلسوف، حيث لا تحدث اللذه بدونه.

وبالإضافة إلى أهمية مشاركة العقل، والحس في إحداث اللذة الجمالية، يشير الفيلسوف إلى أهمية مسأله الترابط والتعاطف الوجدائي من جهة، والتنافر من جهة أخرى في أحكامنا على الجمال وهي مسألة أشار إليها بسكال في فلسفته الجمالية.

وتعنى على سبيل المثال أن حكمنا على أبنائنا يكون متسماً بشيء من الاستحسان مهما بلغ بهم مستوى القبح، كما أن سماعنا لصوت قريب، أو أليف إنما يثير فى نفوسنا القبول والانسجام ومن ثمة نحكم عليه بالجمال. وعلى العكس من ذلك فان تصورنا عن شخص ما يجعلنا لا نصدر عليه حكماً بالجمال، مهما بلغ من حس وروعة إن هذا الموقف يبين بوضوح الاتجاه النسبى الفالب على الأحكام الجمالية لفلسفة ديكارت لأن استناده على حكم الدوات المختلفة على أمر من الأمور إنما يتعلق بها شخصياً.

وهكذا نرى أن موقف ديكارت الاستطيقي ينحصر في الربط بين طرفى الحسي، والعقل لأهميتها معاً في إحداث اللذة الحقيقية بالجمال.

ويتفق موضوع مشاركة العقل مع الحواس في إحداث الشعور باللذة الجمالية مع موقف ديكبارت من مسألة الاتحاد بين النفس والجسد، والمعروفة بالثنائية التي يرى فيها أن الانفعالات هي حالة ناتجه

عن الاتحاد بين جوهرى النفس والجسد لما كان الانفعال والعاطفة يمثلان الجانب الشعورى من جوانب اللذة الجمالية عند "ديكارت" وكانت الحواس من جهة آخرى هي جزء لا يتجزأ من البدن الذي يتأثر بالانفعالات والعواطف فإن الاتحاد بينهما يكون وثيقاً والتأثير متبادل وهذا ما دفعه إلى اعتبارهما مشتركين في تكوين الشعور بروعة الجماليات يقول ديكارت في المبادئ "ليس فينا إلا نوعين من الفكر هما إدراك الذهن وفعل الإرادة" كما يعبر أيضاً عن هذه الثنائية في الفقرة رقم 63 من المبادئ بقوله: "كيف نحصل على أفكار متميزة عن الامتداد وعن الفكرة من حيث أن أحدهما هو طبيعة الجسم والثاني هو طبيعة النفس" (1).

وهذه الفقرة تفسر قول ديكارت بالثنائية. وتفسح مجالاً لقوتين أساسيتين في الإنسان هما قوتا الحس، والعقل اللتان تؤسسان الحكم الجمالي، والتقييم الفني.

بعد أن عرضنا لنظرية ديكارت في موضوع الجمال وبينا موقفه من الحكم الجمالي، و التقييم الفنى، وكيف أنه أرجعهما إلى اجتماع عنصر الحس، والعقل معاً إيماناً منه بقيمة الثنائية وأهميتها في تكوين الفعل الإنساني، نعود إلى موقف هام آخر يتعلق بالدور الذي تؤديه فيمتا الجمال والحق، وكذلك الصلة بينهما.

بين فيمة الحق المطلقة، والإحساس النسبى بالجمال:

وسوف نعرض - تحت هذا العنوان - بالمنافشة لبعض الآراء التي قيلت بصدد تفسير نظرية الجمال عند "ديكارت" ومن بينهما من

⁽¹⁾ ديكارت. مبادئ الطمفة : عثمان أمين فقرة 63 ص 161.

يقول بمطابقة الفياسوف بين قيمة الحق المطلق، وبين الجمال متصوراً كل ما هو حق، هو بالضرورة جميل.

وقد أشارت فلسفة ديكارت إلى أن الحقيقة مطلقة، وعليا وقيمة حقة بقينية لا رجعة، ولا حياد عنها ولا نسبية فيها، وهي تتعلق بالعقل وحده، وتتبثق منه، فلا يكون لها علاقة بالمادة أو المحسوسات وما يتعلق بها من وهم أو زيف فالحقيقة هنا لا تتطابق مع الجمال.

لقد قدم ديكارت نظريته في الجمال، وهي مؤسسة على الجمع بين الحواس والعقل باعتبارهما طرفى الثنائية التي تحقق للإنسان الشعور بلذة الجمال في حين أن الحقيقة في ميتافيزيقاه هي الفكر المجردة بالفكر في ذهن خالص منتبه فكيف إذن تتطابق مع الجمال الذي يجمع بين عنصرى العقل والحس؟ في حين أن الحقيقة المتميزة بالجلاء والوضوح هي ما لا يشوبها حس أو انفعال إن المشاعر الجمالية تفسح المجال لقوة العقل، ولوجود المشاعر الذاتية النسبية بين الأفراد، وشتان ما بين فكر بذاته الخالصة، وآخر يستند إلى الحواس وهي مصدر التغير واللبس إنه التمايز بين البداهة والوضوح، بين الغموض واللبس أي بين الخضوع المطلق لأحكام الذهن، وبين حالة يشترك فيها مع الحواس فيفسح المجال لمؤشرات النفس وأهوائها.

وهكذا يتبين لنا اثماع الهوة بين ما هو مطلق أو موضوعى أى ما هو عام كلى، لا تختلف حوله الآراء، وبين ما هو نسبى، أو ذاتى خالص أو جزئى تختلف فيه الآراء وذلك لتداخل عوامل فسيولوجية، وسيكلوجية، وعلى هذا الاعتبار يكون الحكم الجمالي تقييمي نسبى يختلف باختلاف الأشخاص بل يختلف أيضاً بالنسبة للشخص الواحد تبعاً لأحواله النفسية والاجتماعية المحيطة به والمؤثرة عليه، في حين يظل

عن الاتحاد بين جوهرى النفس والجسد لما كان الانفعال والعاطفة يمثلان الجانب الشعورى من جوانب اللذة الجمالية عند "ديكارت" وكانت الحواس من جهة أخرى هي جزء لا يتجزأ من البدن الذي يتأثر بالانفعالات والعواطف فإن الاتحاد بينهما يكون وثيقاً والتأثير متبادل وهذا ما دفعه إلى اعتبارهما مشتركين في تكوين الشعور بروعة الجماليات يقول ديكارت في المبادئ "ليس فينا إلا نوعين من الفكر هما إدراك الذهن وفعل الإرادة" كما يعبر أيضاً عن هذه الثنائية في الفقرة رقم 63 من المبادئ بقوله: "كيف نحصل على أفكار متميزة عن الامتداد وعن الفكرة من حيث أن أحدهما هو طبيعة الجسم والثاني هو طبيعة النفس" (1).

وهذه الفقرة تفسر قول ديكارت بالثنائية. وتفسح مجالاً لقوتين أساسيتين في الإنسان هما قوتا الحس، والعقل اللتان تؤسسان الحكم الجمالي، والتقييم الفني.

بعد أن عرضنا لنظرية ديكارت في موضوع الجمال وبينا موقفه من الحكم الجمالي، و التقييم الفني، وكيف أنه أرجعهما إلى اجتماع عنصر الحس، والعقل معاً إيماناً منه بقيمة الثنائية وأهميتها في تكوين الفعل الإنساني، نعود إلى موقف هام آخر يتعلق بالدور الذي تؤديه فيمتا الجمال والحق، وكذلك الصلة بينهما.

بين فيمة الحق المطلقة، والإحساس النسبي بالجمال:

وسوف نمرض - تحت هذا العنوان - بالمنافشة لبعض الأراء التي قيلت بصدد تفسير نظرية الجمال عند "ديكارت" ومن بينهما من

⁽¹⁾ ديكارت. ميادئ الفلسفة : عثمان أمين ققرة 63 ص 161.

تبالى، فمن أيسر الأمور أن تضل، وتختار الزلل بدلاً من الصواب والشر عوضاً عن الخيرمما يوقعني في الخطأ أو الإثم (1).

إذا كانت بعض الآراء تذهب إلى أن الجمال عند ديكارت هو الحق، فالبعض الآخر ينظر إلى تجرية الجمال عنده باعتبارها لا تمت بصلة إلى تجرية جمالية ذاتية، من تجارب الفنون التشكيلية المتعددة الجوانب⁽²⁾. بمعنى أنها تجرية عملية لا نتعدى حدود رؤية الأشكال الظاهرة السطحية - أى تجرية تتحدث عن نفسها.

وهذا الرأى مردود عليه بأن محاولة ديكارت إدخال مسأله الحواس، وبيان فاعليتها في التجرية الجمالية إنما تدل على اهتمامه الشديد بمعطيات هذه التجرية على النفس الإنسانية فأن ما ذكره عن صوت الموسيقي العالى أو المنخفض إنما يدل على تجريته العملية الفنية بسماع الموسيقي، كما أن محاولته النظر إلى الموسيقي ودراستها في مخطوطته "موجز في الموسيقي" إنما تعطى لنا انطباعاً بمدى تفهمه لهذا العلم والفن ومحاولة دراسة قواعده وشروطه في سبيل إقامة نظرية جمالية "في فن سماع الموسيقي" والقيمة الجمائية للصوت السليم أو النغم الجميل.

ولا شك أن ديكارت قد بذل جهده في مؤلفه الصغير لبيان تأثير الموسيقى (الصوت) على الأذن (عضو الحس) ومحاولة الربط بين العقل، والحس، فالأول هو أساس فلسفته المتكاملة والثاني هو وسيلة الاتصال بعالم الحس الذي هجره الفيلسوف عندما بدأ في الكتابة عن اليقين

⁽¹⁾ ديكارت: التأملات عثمان أمين ص 135-136.

⁽²⁾ محمد صدقى الجياخنجى: الحس الجمالي دار المعارف بالإسكندرية 1983 ص95.

والثبات، ومع ذلك فقد عاد إليه وأعاد له مجده في عالم الفن أو عالم الموسيقي في الموسيقي في الموسيقي في درجة هدوئها أو عنفوانها إلى إحساس الإنسان، ومن ثم يتهي المقل بالتعاون مع الحس لإصدار حكماً مشتركاً بالاستحسان أو الاستهجان.

ولمنا هنا في سبيل عرض نظرية ديكارت في الموسيقي بقدر ما نحن في حاجة إلى إبراز أهمية موضوع اعتماده على أعضاء الحس في رؤيته الجمالية، وهذا يدفع إلى الاعتقاد بميله للصورة الجميلة، أو المثال الجميل وغيرهما من المناظر التي تستريح لها العين، فالذي يستمتع بصوت الموسيقي هو الذي يسعد برؤية التمثال الجميل، أو الصورة الجميلة وهكذا تكتمل عند ديكارت معالم التجرية الفنية، فانه ليس من الضروري أن يكون الفيلسوف المهتم بالجمال مثالاً أو موسيقياً، أو شاعراً أو رساماً حتى يشعر بالتجرية الجمالية، أي بعنفوانها على نفسه خقيقة إن معايشة التجرية الذاتية في الفن هي معايشة رائعة ووقفة لاستجماع معاناه الذات وإحساساتها ومشاعرها المرهفة التي تنصب داخل عمل تشكيلي إبداعي بيد أن ذلك لا يعني أن نريط ريطاً وثيقاً بين صدق الشعور الفني، واحتواء الخبرة الفنية على الممارسات العلمية، والواقعية في مجال الفن والجماليات.

ولقد ذكر مؤرخو حياة الفيلسوف أنه كان مولعاً بالشعر والشعراء، كما كانت له اهتماماته بالفن التمثيلي، وألف للملكة كريستين تمثيلية شعرية غنائية (1). لكنه أعجب بدرجة كبيرة، لما

⁽¹⁾ عثمان أمين: ديكارت ص 259.

تتطوى عليه من اهتمامات فسيولوجية ورياضية عبر عنها في نظريته الحمالية (1).

حقيقة أن ديكارت بصفته فيلسوفاً عقلياً قد أولى اهتماماً كبيراً للمسائل العقلية، فهو صاحب الكوجيتو الشهير آنا أفكر أذن فأنا موجود "والذى أكد من خلاله على وجود الوعى الذى هو دليل وجود الذات، إلا أنه رغم هذا البرهان عليها كان قد أثبت معها إحساسها بذاتها فإن نصوصه الكثيرة، والمتاثرة في مؤلفاته تشير إلى أن الإحساس بوجود الذات هو الدليل الأول على وجودها، ولو أن الإنسان تصور أنه لا جسد له على الإطلاق فإنه لن ينسى في تلك اللحظة إحساسه بذاته وآنيته التي تختص بالتفكير.

وعلى هذا النحو تشير مسيرة العقلانية عند ديكارت فهى لا تمثل مجرد العقلانية المجردة الرمزية لأنها تحمل بداخلها شعور وإحساس بوجود الذات وعندما اتجه إحساس ديكارت الجمالي واختار الموسيقي من بين ألوان الفنون، فقد كان قد تخير بذلك اللون أسماها وأرفعها وأكثر تجريداً مما يتفق مع منطق مذهبه، كما ربط بينها، وبين حاسة السمع برباط وثيق والأخيرة تمثل منفذ النفس في الإحساس بحركة صوت الحياة من حولها.

إن الإحساس الجمالى عند ديكارت قد أتى معبراً عن مذهبه العقلى، ومبرهناً على وحدة العقل والحس فى الخبرة الجمالية السليمة، تشهد بذلك سطوره اللاتينية التى عبرت عن تجربته مع الأصوات ودرجاتها، والنغمات، والإيقاعات وهو يفسر نظريته فى الموسيقى،

⁽¹⁾ المرجع نفسه ص 260.

ويستمين بجداول ورسوم إيضاح كما هو مبيناً في الشكل رقم (1) ورقم (2) وكانه يقترب من أن يكون فناناً موسيقاً.

وبعد أن عرضنا لفكر ديكارت الجمائي، ألسنا نرى أنه يدل حين يبحث في دراسته للإبداع الفني عند الإنسان على مقدار كلفه بدراسة الفن الجميل، ومعاولة التوصل إلى معرفة أسباب حدوث اللذة الجمالية، وعوامل تذوق الجمال أو النفور من الاستماع للأصوات، وتآذر عنصر العقل والحس في إحداث المتعة الجمالية، ألا تدل اهتماماته هذه على مقدار اتجاهه العملي في دراسته للموسيقي، وفي رؤيته للجمال النظرى، والتذوق الفني وكذلك في علاقتهما بنفس الإنسان عند ديكارت:

"لقد تحدث أيضاً - شأن مؤسس الأكاديمية واللوقيون - عن المشاعر الموسيقية وجعل للإيقاعات قيماً أخلاقية ، فقد تصور أن لهما تأثيراً مباشراً على النفس البشرية لذلك أعرب ديكارت عن إيثاره وحبه للإيقاعات التي لا تهيج المشاعر أو تثيرها بعنف مثل الإيقاعات البسيطة لا المعقدة وكذلك الهادئة المعتدلة ، كما ذهب إلى ضرورة إستخدام النسب البسيطة في المسافات النغمية وردد الشكوى التي سبق أن أعلنها أفلاطون فحمل على عدم تناسق المقامات الموسيقية التي كان يستخدمها الموسيقيون المعاصرون له في أساليبهم الكوانترا بصية ، وكان ديكارت متمشياً مع المذهب القديم في إخضاع المشاعر للعقل حتى لا تودى حاسة السمع إلى تضليل النفس أو يفسد العقل بجموح الخيال (1).

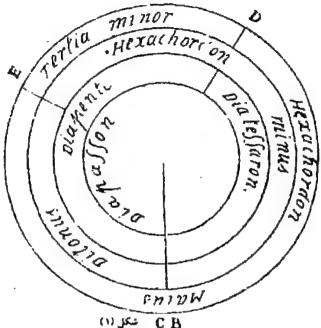
⁽¹⁾ Gibert K. Kuhn: A history Of Esthetic.

	3	in.	la	fig	11.766			_	_:.
Pelaine.		2	1		j.	-		1 8	
quintar	2	,	in polices	1/3		al g	76		1
Detoni.		± 5	Jenn.		25	per imae		7 5	9.000
Isiartae	3		. 0	35/60		itae	3		100
etae mijores		3	6.4		3	Composita		<u>3</u> 20	17 6 6 6
the mores	<u>5</u>		COM	5 1;		6	<u>5</u> 24	·	7
clae minores		5			5			5	

Hir fextam minorem addidimos, quam tamen nondum inveneramus in Inperioribus. Sed illa potell'aduei ex dictis de octava: à quà il ditonus ableindatur, refiduum erit texte mino. Sed mox clarius.

Nune vero, com fam fam dixerim romnes conformarias in relava continers, videndum est quomodo id fiat 48 quomodo es illius divisione procedant, vi illarum nature difficultus aguncatus.

Friedum meten, éx pranelatis, certum ell id færi « Cimentant ta sel dos integros admingere, voi appareun occasani onne a contonantias componere.



Ex iam diclis elicimus omnes confonantias ad tria genera posse referri: vel enim oriuntur ex primă divifione vnisoni, illas ques oclave appellantur, & hoc est
primum genus; vel 2", oriuntur ex ipsus oclave divifione in equalia, que sunt quinte & quarte, quas
idenco confonantias secunde divisionis vocare possumus; vel denique, ex ipsus quinte divisione, que
contonantias sunt tertise & ultima divisionis.

2- ليبنلز (1716 -1656) Leibntz -2

بعد أن عرضنا لموقف ديكارت من موضوع الجمال، وأشرنا إلى رأيه في الريط بين الذهن والحواس، وإيمانه باللذة الجمالية الصادرة عن الانسجام والتوازن بين أعضاء الحواس وأفعال الذهن، وأن أحكام الجمال وتقييماته تتسم بالطابع النسبي نبحث في نظرية الجمال عند ليبنتز (الفيلسوف الألساني العقلي المثالي) التي تعد أفكاره تنبوءاً بالأفكار التي ظهرت بعده خاصة عند كل من بومجارتن وكانت (1). أما على مستوى فن العصر فإن فلسفة ليبنتز الجمالية تعبر عن الحرية التي تميز بها فن الباروك في أشكاله التي بعدت عن الكلاسيكية، ولكنها رغم ذلك اتصفت بالتآلف الفني والفلسفة الجمالية المعتمدة على الأناقة والائتلاف أكثر من الجمال (2). مما ولد الحركة في الخطوط أن فلسفة الجمالية ذات الطابع الحر التاليفي المتوع هي خير ما يعبر عن فلسفة الجمالية ذات الطابع الحر التاليفي المتوع هي خير ما يعبر عن فلسفة عدا العصر، عصر الباروك Baroquie فعند ليبنتز العالم ملاء بطريقة تجمع بين أجزائه التي تفيض بالحيوية.

ورغم أن بسكال لم يخصص جزءاً من منهجه لبحث القضايا الخاصة بالفن والجمال إلا أننا نجد لديه تبريراً جمالياً للحقيقة فالعالم ليس هو فقط الأفضل ولكنه الأجمال أيضاً فقد عسرض في المونادولوجية Monadology — على سبيل المثال – فكرة حيوية المادة، وأن كل مادة هي بمثابة مرآة حية ودائمة للكون كالمدينة التي ترى من عدة زوايا مختلفة، وهي بذلك متعددة الواجهات لكنها تحتفظ في نفس

⁽¹⁾ Gomorich.E.H The Story Of Art. Phaidon, Landon 1953.

⁽²⁾ Ibid.

الوقت بوحدتها وهذه هي الوسيلة لاكتساب العديد من الاختلافات المكنة ولكن في نظام شديد، أي هي الوسيلة للوصول إلى أكبر قدر من الكمال Perfection على حد قوله.

ولما كان نسق ليبنتز الفلسفى يقوم على مبدأ الانسجام الأزلى فقد ارتبط مذهبه الجمالى عن كثب بأفكاره عن سبق التوافق، وفكرة الإنسجام الأزلى بين المونادات الروحية المتميزة وبين شعورنا الباطنى بهذه الحيوية المتدفقة وتأمل الحيوية التى تعمر الكون، وتظهر فيما يبدو عليه من نور وإشراق يزداد وضوحاً وجلاء عندما نكشف عن موضوعات أدراكاتنا عن طريق التفسير العلمى.

يقول لبينتز: "يبدو أنه يوجد فى كل جزء من المادة عالم من المخلوقات والتكائنات الحيسة، والحيوانية والنفوس النبانيسة والحيوانية (1).

والعالم عند لبينتز أو "الطبيعة هو مجال حياة دائمة وتجدد أزلى وحيوية خالصة فهو يتصور أنها لا شيء في العالم يموت أو يفسد، لأن الأشياء تحيا في حياة، وتطور، ونمو ولا تنطوى الطبيعة إلا على كل ما هو حساس، وحسى، فكل ذرة من المادة هي مجلى لعالم من المخلوفات التي تفنى وتتحرك دائماً، وفي الطبيعة لا شيء يولد إذ لا يوجد ميلاد، لأنه لا يوجد موت بمعنى مطلق، لأن الذي ينتهى من الوجود يبتدئ فيه ولكن في صورة أخرى، وهكذا يصبح العالم في تصوره مجال نسخ وتحول، أو حركة وحياة، لأن أرواحنا خلقت مع العالم، ومن ثم فهي أزلية أبدية لا تموت ولا تتنهى، وإلى هذا المعنى يشير لبينتسز في

⁽¹⁾ Leibniz, G.W: The Monadology. Carr.H. Wlos Angelos 1930 Para 66 P.P 114.155.

مونادولوجيته بقوله: "الميلاد تطور ونمو، والموت احتواء، ونقصان، فلا يوجد ميلاد مطلق، ولا موت كامل بالمعنى الجامد لهما"⁽¹⁾.

وهكذا تمثل النزعة الحيوية المثالية - اتجاها جديداً في الميتافيزيقا الليبنتزية حيث يبدو الوجود في ديناميكية خلاقة نشطة ومتطورة، نامية وهي حيوية تامة تتوج بالمالم، وتنتشر في المونادات من أقلها نوعاً حتى أسماها أي (الموناد الأعظم) يقول لبينتز: "وفي المالم لا شيء جاف أو عقيم أو ميت ولا صخب ولا فوضي إلا في الظاهر"(2).

وكان تصور لبينتز عن مدينة النفوس الناطقة من بين إسهاماته العظيمة في مجال الفلسفة المثالية، وتصور العالم الأفضل فقد جاء تصوره لهذه المدينة الفاضلة المثالية باعتبارها أكمل دولة ممكنة تحت أكمل، وأعظم إمبراطور(3).

ولقد تجسدت الرؤية الجمالية عند لبينتز في هذه المدينة، وكذلك في العلاقة بين المونادات بعضها البعض في العالم، فالعلاقات في هذا العالم المثالي تمارس بصورة مثالية أخلاقية، ولهذا فإن العالم يعد من أعظم منجزات الله الممجدة الإلهية، التي تتداخل فيه عنايته وسبق تقديره فتصنع النظام والترتيب الذي يظهر بين المونادات من أقلها. شأناً، حتى طائفة النفوس العاقلة، أو الناطقة أو الأرواح Spirits التي تشعر بإدراكاتها وتتعقلها، وتحاول أن تحاكي الله، وتقلده كما تشارك في تكوين المدينة الإلهة للنفوس الناطقة، وهنا تبدو نزعة ليبنتز إلى تصور عالم فاضل جميل، مؤسس على الانسجام الذي ينتج

⁽¹⁾ Ibid Para 73. P 123.

⁽²⁾ Ibid Para 86. P 116.

⁽³⁾ Ibid Para 86. P 137.

من وجود الحق، والجمال، والكمال، والعدل في مدينة النفوس الناطقة التي يعمل الكل فيها من أجل الخير (1).

وفى ظل حكم عادل من حكومة كاملة لا توجد أفعال خيرة بدون مثوية، ولا أفعال شريرة بدون عقاب أو جزاء يقول ليبنتز: "وفى ظل هذه الحكومة الكاملة لا توجد أفعال خيرة بدون مثوبة، ولا أخرى شريرة بدون عقاب، وكل ما فى الوجود يجب أن يعمل لكى ينتصر خير الخيرين "(2).

وعلى هذا النحو المثالى الذى تصور فيه ليبنتز وجود عالم كامل تسير فيه العلاقات حسب مبدأ الانسجام والتوافق، جاءت اهتماماته بعالم الفن، وخاصة بفن الموسيقى الذى كان يعتبر مظهراً للإيقاع الكونى، تكون ماهيته الداخلية الأعداد والنسب، وليس مستغرب عليه أن يخلط بين الموسيقى والرياضة فقد كان أفلاطونياً مثالياً.

وكان ليبنتز يربط دائماً بين جمال الموسيقى، والجمال فى الكون الطبيعي، أو انسجام الموسيقى، وانسجام الطبيعة.

ولما كانت الموسيقى تمشل نوعماً من الحمساب أو العلاقمة المحسوسة بين الأعداد المرتبة التي تبعث اللذة في النفس حسب مسافات وأنواع صوتية معينة، فمن ثم تكون وثيقة الصلة بعلم الأعداد فهي لذلك حساب لا شعوري. ومظهر للإيقاع الذي يشمل الكون، كما أنها تمثل

⁽¹⁾ Ibid Para 86. P 100.

⁽²⁾ Ibid.

الانسجام والجمال الذي تستجيب له نفس الإنسان لا شعورياً لأنها تمثل في الكون عناصر النظام، والتنوع، والترتيب والانسجام (1).

جدير بالذكر أنه كان لفن الموسيقى دور هام فى الريط بين المونادات، والموناد الأعظم فى عالم النفوس الناطقة فقد كان دليل عناية الله بالكون وتحقيق أكبر قدر من الانسجام فى المالم الحيوى ذلك الانسجام الذى يحققه التركيب المنظم الجميل بين أسمى الإيقاعات.

هذه الوحدة في الاختلاف، وهذا النظام الفائق في الانسجام هو السعى إلى الجمال أو تعريف تقريبي له، وفقاً لهذه الفلسفة الجمالية إذا أضفنا لذلك أن ليبنتز هو أول من اكتشف فلسفياً اللاشعور وأن بعض الرومانسيين مثل جوته Coethe قد أفسحوا له مكاناً كبيراً في فلسفاتهم الجمالية إذا أضفنا كل هذا- شعرنا بثراء فلسفة ليبنتن الحمالية (أ

بعد أن عرضنا لفلسفة الجمال عند كل من ديكارت ولبينتز نعرض لها عند بليز بسكال الفيلسوف الفرنسى المشهور لنرى موقفه الجمالى في ضوء توجهات العصر.

(1662 -1632) Pascal Jun -3

نعرض فلسفة الجمال عند بسكال ببحث ثلاثة موضوعات هامة هي:

Lwibniz: La Theodicee, Paul Janet Troisi Ems, Paris Hachette 1373. P38.

⁽²⁾ Souriau Etienne: Clefs Pour L'Es Thetique P 30.

- 1- التيارات الأدبية في عصره وموقفه منها.
 - 2- موقفة من فن الشعر.
 - 3- أهمية دوره في الأدب الفرنسي.

والحق أنه كان لنشأة بسكال الأدبية أثر كبير على حياته وخاصة بعد أن نمى فيه والده حب القراءة والشغف بالأدب بصفة عامة ، كما ساعدت ظروف مجتمعه السياسة والاجتماعية ، والدينية فى خلال القرن السابع عشر على احتواء الحركة الفكرية فى ذلك الحين والتعبير عنها على نحو ما عبر عن حالة بلاده الفكرية فى مختلف المجالات وإذا كان الفيلسوف قد تأثر بحالة مجتمعه الفكرية فى مجالات العلم والسياسة فإن مجال الدراسات الأدبية كان قد لعب هو الآخر دوراً كبيراً فى اتجاه فكره فى هذا الميدان.

والذى لا شك فيه أنه لم يكن مفكر القرن السابع عشر من أثر على فكر بسكال بقدر ما كان لكورنى Corneille وديكارت Descates اللذين تعدى أثرهما عليه إلى التأثير في العصر كله.

وكان الأول أديب، وكاتباً مسرحياً، تشهد بذلك مسرحياته الرائعة التى شاهدها جمهور باريس ما بين عام 1636، 1643 من أمثال سييد Le Cis أو سيينا Cinna وهراس Harace وبوليوكيت Polyeucte وقد صورت هذه المسرحيات الإنسان في حالة المثل الأعلى المذي يجمع في شخصيته صفتين هامتين يتمثلان في الشخصية المتكاملة هما: صفة الحرية الكاملة التي لا تضعفها العواطف، والانفعالات وتقوم عليها في الوقت نفسه وصفة حكمة النظر، ونور العقل، وهما ما يهتدى بهما الإنسان إلى ما يحقق حريته ولذا فقد صور كورني الشخصية الإنسانية وهي قائمة أو مؤسسة على صفتين

جميع خوطرة، وكان هناك علة غائبة هي الهدف الأساسي في الترتيب أو التنظيم الذي يتصوره لها فهو يبين للقراء كيف أنه برغم ما يبدو على الخواطر من عدن الترتيب إلا أنها تخضع لنظام وترتيب أساسي يرد إلى الهدف من وراء كتابتها، بل يضيف إلى هذا إنما يزهو بأن يقدم أشياء في صورة نظام وتريب مع أنها تستعصى على النظام والترتيب وريما أنه يريد بهذه الإشارة أن يكون واقعياً كما اختط لنفسه منذ اللحظة الأولى في خواطره، أي أنه يعبر في هذه الخواطر عن خضم الحياة في عنفوانها، وفي أبعادها المتعددة، وهذا أمر يستعصى على كل نظام فأمور الحياة الواقعية تنشأها الصدفة، وعدم الترتيب من كل ناحية لتقابل إرادات مختلفة في صنع أحداثها.

ولقد تعددت اهتمامات بسكال غلم تتوقف عند حد الاهتمام الأدبى بل تعدته إلى سائر المجالات العلمية والفلسفية والأخلاقية والدينية يقول في ذلك: "إن الناس لتندهش وتسعد عندما تجد مؤلفاً وليس كاتباً يكتب في أمور كثيرة حتى في مجال اللاهوت" (1).

وكان بسكال ينتظر من جمهور القراء باعتباره آدبياً تشجيعاً وحماساً، فهو يعتقد أن الحماس الذي يحيط به القراء الكاتب، ويشعرونه به من بين العوامل التي تحفزه على التقدم، لأن الإنسان يهيل بطبيعته إلى الفخر بذاته، وإلى أن تقبل الناس عليه فالمتحمس الفصيح الذي يتحمس في كلماته، إنما يجتذب تشجيع الناس ويثير اهتماماتهم وقد لا يكون على نفس مستوى الجودة في مجال الكتابة ويرجع ذلك لعدم حماس الجماهير وتشجيعهم له، فهناك من الناس من يجيدون فن الحديث، في حين أنهم لا يكتبون بنفس الجودة، ويرجع السبب في

⁽¹⁾ Pensees Sec (1) Pen N 29 P 54.

ذلك إلى ما يحيطهم به الآخرون من تشجيع وحماس، وقد يحدث العكس إذا لم يشعروا بذلك (1).

وجدير بالذكر أن بسكال قد تميز بشخصية جذابة ومؤثرة تقرض نفسها، فقد حاول اجتذاب الجماهير إلى كتاباته، وليس أدل على ذلك من تحمس الدوق دى روا نيز الذى بلغ حد إعجابه به أن اعتبر نفسه تلميذاً فأخذ يقرأ كتبه، وظل على وفائه له طيلة حياته، مما يشير إلى حضور بسكال فى نفوس قرائه ومستمعيه ومعاصريه (2). تشهد بذلك رسائله إلى علماء وفلاسفة عصره.

ولم يستئن بسكال الجانب الأخلاقى للأديب من النقد فقد حذر من عاقبة الغرور، ومن ملل الجمهور من تكرار حديث البعض عن أنفسهم قائلاً: "..... تنصب كلمات بعض المؤلفين عن أنفسهم فيقولون مثلاً "كتابى" أو "تعليقى" أو "قصتى" مما يشعرهم ببرجوازيتهم وخاصة حينما يتحدثون عن منازلهم ومستوى معيشتهم، فمن الأجدر بهم أن يقولوا كتابنا، تعليقنا أو قصنتا، لأنه عادة ما يوجد فيما ينتجونه خيراً بهم الأخرين أكثر من أن يلحق بهم خاصة".

وهكذا يدعو بسكال إلى إنكار الذات أثناء العمل الأدبى والكتابة في القضايا التي تهم مصلحة الآخرين لا الكتابة بغرض تحقيق الشهرة أو السعى وراء المجد.

وعلى هذا النحو الذي اتبعه بسكال يبرز لنا دوره في ميدان الأدب الفرنسي، وخاصة في مجالي الشعر، والنثر ومن العوامل التي

⁽¹⁾ Pensees Sec 11 Pen N 47 P 62.

⁽²⁾ Mesnard: Jean: Pascal, Hatier Trosieme Esition P169.

دفعته إلى الشغف بمجال الجماليات هي توافر الصفات الأخلافية في شخصيته، فضلاً عن سلوكه مسلك الشخص المتزن الطموح يدل على ذلك ما دعا إليه من ضرورة الالتزام، والاهتمام باللغة فضلاً عما نشأ عليه من تربية دعمت هذه الموهبة الأصيلة التي ذكاها مرضه الطويلن فلم يحل دون هذا الاهتمام بالأدب بل ساعد على تقويته، كما صهر أخلاقه وطهرها، ونقاها بنفس القدر الذي قاوم به مرضه العضال، ذلك المرض الذي ولد في نفسه القدرة على الصبر والتحمل (1).

بقى لنا قبل أن ننتهى من عرض مفهوم الجمال عند بسكال والذى تمثل بصورة كبيرة فى مجال الجمال الأدبى أن نعرض لمسألة هامة تتعلق بهذا الموضوع وهى مسألة نسبية الأحكام الجمالية، أو موضوعتها بمعنى هل يكون الجمال نسبياً أم موضوعياً؟ الحق أن موقف بسكال كان يتجه بشأن هذا الموضوع إلى تأكيد النسبية فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجمل، ونحن حينما نسأل عن معنى الجمال؟ قلن نستطيع تعريفه بصورة نهائية لأنه يتغير بتغير الأفكار، والأفراد، والمجتمعات وعلى هذا النحو فلن نتمكن من الاستفادة بالتجرية الجمالية إذا تطلعنا فى قياسها إلى مثال الجمال بالذات على نحو ما فعل أفلاطون فالجمال أمر واقعى موجود بيننا، ويختلف باختلاف الأفراد كما أنه يثوقف فى وجوده على وجود

ولقد كان الاتجاه السائد في فكر بسكال عن فكرتي الجمال والمدالة وغيرها من القيم إتجاهاً نسبياً فهو يقول: "لكن المدالة

⁽¹⁾ Beguin Albert: Pascal Par lui-même Ecrivains De Toujours Paris 1964.

التى وضعت بالفعل إنما تختلف باختلاف الدول، فتحرم فى الواحدة ما تبيحه فى الأخرى ولسنا نرى عدلاً أو حكماً إلا ويختلف كيفاً باختلاف الأقليم "ثلاث درجات إرتفاع من القطب تقلب الفقه كله، ودرجة من درجات الطول تقرر الحق إنها لعدالة مضحكة تلك التى يحددها نهر الحق فى هذه الجهة من البرانس، والباطل فيما ورائها" (1).

(1715 -1638) Melebranche will -4

يعد مالبرانش واحداً من مشاهير كتاب النثر الفرنسى فى القرن السابع عشر وهذا يكفى لبيان ولعه بالفن وقد عبرت كتاباته الأدبية والدينية عن أسلوب نثرى بديع، فقد تميزت على ما يشهد بذلك ليبنتز وديدور وفولتير بالوضوح ورشاقة الأسلوب وجودة العرض والإلمام بما يتطلبه الموضوع من الحقيقة والجمال. وجدير بالذكر أن هذه الموهبة في الكتابة الأدبية قد ساعدت في نجاح كتابه "في البحث عن الحقيقة" الذي تميز بطريقة فنية عالية في طريقة العرض وجودة الأسلوب كما تميز بالحكمة وخصوبة الخيال، يعبر ليبتنز عن أسلوب مالبرانش بقوله: "لقد توصل إلى السر الذي استطاع به أن يجعل من الأشياء المجردة أشياء حساسة ومؤثرة" (2).

يقول سكرتون عن مالبرانش: ".... أنه وجد السر الذي تميزت به كتابات مالبرانش" فرغم أنه لم يضعف من قوة المبادئ المجردة فقد كيف يصبغها بصبغة سحر وشعر ويثريها بأحساسيس ومشاعر خلقية ودوحية متسامية، ومن ثم لم يصبح مذهبه مجرد موضوع فكري

⁽¹⁾ Pensees Pen N 309 P18.

⁽²⁾ Melebrache: Entretiens Sur La Metaphysique Et SUR La Religion, Parpaul Foutana Librairia Amauld Colin, Paris 1922.

مطروح للمناقشة الفلسفية فحسب بل أصبح انبثاق ذات تتعامل بكافة القدرات ونجد في بحثها عن الحقيقة السكينة النهائية والسعادة المطلقة "(1). وقد تناثرت أفكار مالبرانش الأدبية في مؤلفه الكبير "البحث عن الحقيقة" حييث يظهر فيها الاتجاه النسبي في رؤيته الجمالية وهو الاتجاه الذي شارك فيه غيره من فلاسفة عصره أمثال ديكارت وليبنتز وغيرهما.

وتكشف ميتافيزيقا مالبرانش عن اتجاه دينى وعقلى يتجلى فى صورة جمالية، ويكشف عن مضمون الجمال الكامن فى روح مذهبه، كما أن مبحثه فى الأخلاق يعد وسيلة للاتصال بالله ومحاولة لإعلاء الجانب الروحى للإنسان فى سبيل تحقيق النظام ordre والكمال والعقل عند مالبرانش يتضمن معان أو نماذج روحية للأشياء نميز من بينها علاقات مقدار كمال تتعلق الأولى بالعلم النظرى، أما الثانية فتتمثل فى النظام الذى ترجع إليه الألوهية فى جميع أفعالها، وهو ما ينسحب على العقول كذلك بل يعد قانوناً أولياً لها فى تقديرها وفى محبتها للأشياء، وهكذا يصبح الكمال هو قانون الإرادات والأخلاق وتتجه هذه الإرادات الجزئية الفردية المثلة فى المخلوقات بمحبتها نحو الله ومن ثم تنشأ الفضيلة التى تعنى محبة النظام.

يقول مالبرانش بأسلوبه الأدبى البديع في ميتافيزيقاه:

".... أن الله خلق العالم من بين عدد لا منتاهي من العوالم المكنة التي تشملها حكمته اللامتناهية، كما أنه يتحرك وفق

Scrton, Roger: From Descartes To Wittgeenstien A-Short History of Modern Philosophy, Landon, Boston 1981 P40.

قبوانين الحركة التى خلقها بإرادته" (1). ويقبول عن كمال قبوانين الألوهية آن هذه القوانين إنما صدرت لخلق عمل عجيب كامل يمكن النتبوء عن طريقة بما سيحدث في العالم مستقبلاً"(2). ومن خلال عرض هذين النصين يتضح لنا مبلغ الجمال الذي ينطوي عليه المذهب في الشكل والمضمون، أو كما يقول سوريو الجمال الخفي المشتمل عليه تركيب المذهب وما تهدف إليه موضوعاته من كمال.

5- بوهجارات (1762 -1714) Baumgarten -5

يعد بومجارتن هو المؤسس الحقيقى لفلسفة الجمال الحديثة أو لعلم الجمال الذي أطلق عليه لفظ إستطيقا، والمقصود بهذا الاسم هو علم الجمال، أو العلم الذي يدرس الظاهرات الجمالية وجدير بالاشارة أن ديكارت لم يشر صراحة في مؤلفه ملخص في الموسيقي إلى أي بحث خاص أو مستقل لدراسة الجمال مع أنه قد أشار إلى الجمال باعتباره ظاهرة، ويرجع الفضل إلى بومجارتن في استخدام لفظ إستطيقا(3). Esthetique للإشارة على هذا العلم في مؤلفه الذي صدر عام 1735 وعرض فيه وجهة نظره الجديدة في مجال دراسة الظاهرات الجمالية فتناول مسائل الذوق الفني وما يشتمل عليه كما حاول وضع منطق للذوق الإنساني على غرار المنطق الصوري الأرسطي الذي يخدم الفكر.

⁽¹⁾ Philosophy, London. Boston 1981 P40.

⁽²⁾ Malebranche, Le Recherche Tom 11 P 30.

⁽³⁾ المصطلح الاتجليزى للفظ الاستطيقا هو Aesthetics وهو مأخوذ من كلمة يونانية هي Aesthetics ومعناها الإدراك الحسى.

ولما كان بومجارتن تلميذاً لكريستيان وولف في جامعة هال Halla فقد رأى أن يكمل النقص الموجود في تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية، وهذا يتفق مع رأى أستاذه وولف الذي ذهب إلى وجود قوى عليا، وأخرى دنيا للمعرفة ورأى أن يختص المنطق بدراسة القوى العليا في حين يكون الإدراك الحسى مبحثاً خاصاً بالقوى الدنيا، ثم جعل من علىم الجمال مبحثاً خاصاً يختص بالحكم والتقييم على الإدراك الحسى، وهذا الإتجاه في الفكر يشير بصورة خفية إلى ما سبق أن عرضناه في فاسفة الجمال عند ديكارت.

والحق أن بومجارتن يعد أحد إنباع مذهب ديكارت ممن عرفوا في تاريخ الفلسفة تجاوزاً بصغار الديكارتيين، وعلى الرغم من أنه كان ألمانى المولد (ولد في برلين في 17/ يوليو سنة 1714) إلا أنه تأثر بوولف وليبنتز في مطلع حياته، ونحن لا نستطيع أن نغفل أثر فكر ديكارت على فلسفة الأخير.

ولقد جاء تقسيم العلوم الفلسفية باعتباره تطويراً طبيعياً للفكر الديكارتى عن العقل والإدراك الحسى فتحول عند وولف ويومجارتن إلى قوتين أحدهما عليا والأخرى دنيا، فوضعا المنطق علماً يبحث فى القوى العليا فى حين جعلوا الإدراك الحسى مبحثاً خاصاً بالقوى الدنيا وكما طور ليبنتز من أفكار ديكارت بوضعه الأفكار الصور والكيفيات والغايات، نجد أن بومجارتن يضع علم الجمال وضعاً جديداً و متطوراً، ويبحث فى تقسم الإدراك الحسى الإنساني.

وكان بومجارتن من الأعلام المبرزين في مجال الجماليات فقد شغل منصب أستاذ للفلسفة في جامعة هال، ثم في فرانكفرت، كما أصدر عدداً كبيراً من المؤلفات التي تشهد ببراعته وعمقه في مجال

الفلسفة واللاهوت مثل كتابه "الميتافيزيقا" كان يشرحه ويحلله ويعلق عليه أثناء عمله محاضراً في الجامعة ثم مؤلفه "الاستطيقا" الذي كان يضم مجلدين عرض فيهما لنظريته الخاصة بالجمال حيث جعل من الدراسات الجمالية مبحثاً فلسفياً مستقلاً.

وتجدر الإشارة إلى أن بومجارتن يتبع مدرسة ليبنت وتعتبر أفكاره نقلة إلى الفلسفة الجمالية الرومانسية Romantique مما يجعلنا نقف عنده قليلاً لنحلل أفكاره التي ترى أن قوى النفس تنقسم إلى مستويين:

المستوى الأول: تمثله القدرة المتسامية (العالية) وهى التى تكون الفهم وتبلغ ماهيات الأشياء بكل وضوح ودقة، أى تبلغ مبدأ كمالهم، أما المستوى الثانى فيتكون من القوى الدنيا التى تنتمى إلى الحساسية ويمكنها أن تتبأ عن طريق الحدس بالكمال، ولكن هذا الحدس المتعافئة المنتفئة على تلك المعرفة التى تبلغ قدرة الفهم بصورة واضحة ومحددة. وهذا الضرب من المعرفة هو ما تصل إليه العبقرية التى عرفها بومجارتن بأنها "ملكات دنيا للفكر متجهة لأقصى قوة لها" (1).

ومع أن هذا الضرب من المعرفة غامض ومبهم إلا أنه مثمر وضرورى للقلسفة، وهذا هو ما يمثله علم الجمال السابق الذكر بتعريفه المتصل بالإحساس Sensation والمأخوذ عن اليونان وعلى هذا النحو يصبح علم الجمال باعتباره علم الإحساس عند بومجارتن هو دليل الرؤية الحساسة وهو الذي يصل إلى فكرة الشئ أى مبدأ كماله، مثل

⁽¹⁾ Souriau Etienne: Clefs Pour P 31.

الفهم تماماً، ومن ثم تأخذ الفلسفة الجمالية في تعريف بومجارتن معنى حديث ألا وهو المتعلق بالجمال Relatif au Beau والحق أن مذهب بومجارتن في الجماليات يحصر الفن والتذوق الجمالي في حدود الحساسية Sensation (إحساس Sensation وشعور Sentiment) لكن الفضل يعزى إليه في اهتمامه بالدراسات والأبحاث المتعلقة بالجماليات، وبضرورتها بالنسبة للفلسفة، وبأنها يمكن أن تكون منهجاً علمياً قوياً منظماً.

واعتباراً من عام 1750 لم تأخذ كلمة علم الجمال معناها الحديث المتعلق بالجمال والفن فقط ولكن وضع علم الجمال كمنهج خاص أضيفت له أفكار عديدة (1).

6- وليم هوجارت Hoggarth (1764 -1697) -6

تعبر فلسفة وليم هوجارت الجمالية عن الاتجاه للفن التجريبي، كما يعبر عن اتجاه الفكر الفنى في المدرسة الإنجليزية على غرار ما أسهم به كل من وولف وبومجارتن من نصيب في حقل الدراسات الجمالية في ألمانيا.

ولما كانت الدراسات الجمالية في مجتمع ما ترتبط عن كثب بالاتجاه الفكرى السائد فيه، فقد تأثرت هذه الدراسات إلى حد كبير بالاتجاه التجريبي الذي تزعمه كل من هيوم ولوك وهوجارت وهنشبسون وادموندبيرك وغيرهم وهم من أتباع المدرسة الإنجليزية التجريبية الدين أسهموا في تطور علم الجمال فريطوا بينه وبين الإحساس، وميزوا بين الشعور الخالص بالظاهرة الجمالية، وبين

⁽¹⁾ Ibid P 32.

المنفعة، وجدير بالذكر أنه كان لهذه المدرسة الإنجليزية تأثير كبير على فكر "كانت".

وكان للفن التجريبي آثار عميقة، وخصائص بارزة على مجال الفن الإنجليزى منها ولع الفنان بالألوان المائية فلم يسبق فنان في العالم الفنان الإنجليزي في استخدام الألوان المائية، وكذلك الميل إلى العمل بمقياس صغير، وتجنب الألوان الصارخة والبراقة فضلاً عن الميل إلى الطبيعة، والشغف بتصويرها.

ولقدكان وليم هوجارت من بين هؤلاء الفنانين الذين حاولوا تجسيد الفن الإنجليزى الواقعى الأرستقراطى، بيد أنه نفذ إلى قلب المجتمع الإنجليزى واجتذب أذواق المشاهدين عندما استطاع أن يخلق فى فنه ما يتوافق مع ما اعتنقه هذا المجتمع من تقاليد بروتستانتيه (1). كما وجه الفن إلى ما يخدم قيمه الأخلافية، والدينية، من هذا المنطلق استطاع هوجارت النفاذ إلى أذواق، مواجد المشاهدين الإنجليز عن طريق لوحاته الفنية التى عبرت عن مجموعة من القصص الأخلافية فقد صور مجموعة من الرسوم تجسد قصصاً متكاملة مثال مجموعة "مصير المتلاف" (2). وهي تحكى قصة شاب عابث مستهتر، وكسول تدفعه حياة الخلاعة إلى ارتكاب الجريمة ثم الموت، ومجموعة صور تجسد مجموعة قصص بعنوان "المراحل الأربعة للقسوة" وهي تحكى قصة صبى صغير يؤذي قطة ثم تتهي هذه الصور برجل يموت منتحراً بطريقة وحشية.

Wilenski.R.H: Out Line Of English Painting London 1947 P34.
 ماهر كامل: الجمال والفن مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة 1957م.

ومن الجدير بالذكر أن هوجارت قد نهج فى تصويره لهذه الأحداث نفس الأسلوب الذى كان معمولاً به فى هن المسرح، فقد اهتم بإبراز الشخصية، نوع العمل المستند إليها والشكل الذى تريديه، حتى ليكاد المشاهد للوحاته أن يصل إلى الغاية التى تهدف لها. وعلى هذا النحو فقد عبرهذا الفنان عن الطريقة المثلى للتعبير الفنى لعصره ولجمهور المتذوقين الإنجليز.

ولقد عرف عن هوجارت اهتمامه الكبير وتفوقه في رسم اللوحات الخاصة بالشخصيات. وآية ذلك لوحته "المرأة المجهولة" وهي تمثل لوحة لأخته وهي موجودة حائياً في متخف جنيف، وأخرى تعبر عن شخصية تاجرة جبنري، كما ألف هوجارت كتاباً بعنوان تحليل الجمال شخصية تاجرة حبنري، كما ألف هوجارت كتاباً بعنوان تحليل الجمال ميدان الجمال والفن، وكان يرمى من كتابته إلى تفسير وتحديد الأفكار المتضارية عن النوق.

وسوف نبرز فيما سيأتي الخطوط الرئيسية لنظرية في الجمال:

- 1- يعرض هوجارت للأسباب التي تدفعنا لوصف شDX ما بالجمال وآخر بالقبح.
- 2- كانت الخطوط التي تتكون منها الأشكال الفنية هي مادة بحث في هذا الكتاب، بل كانت منطلقه الرئيسي في بحث أحكامنا الجمالية، وقد انتهى من البحث فيها إلى ترجيح الخط الوحيد المتموج عن الزوايا.
- 3- إن العودة إلى الطبيعة هن المقياس الوحيد للحكم على جودة الأعمال الفنية، وهذا معناه ألا نقيس العمل الفني في ذاته، أو بصفته عملاً خاصاً ومنعزلاً عن الطبيعة.

- 4- إن رؤيتنا الفنية في ضوء ما سبق يجب أن تتجه إلى خارج العمل
 الفنى المتحقق بمعنى أن نتأمل في الطبيعة ، ونحاول أن نحاكيها
 بقدر المستطاع.
- 5- إن تخلينا عن النظر إلى الطبيعة أو توجيه النظر للعمل الفنى، وحده، أى عزله عما حوله، ومحاولة الحكم عليه بالجمال من خلال النظر إليه، إنما يعنى استئثار العمل بنا، ومن ثم اضطرارنا للحكم عليه بالجمال بدون مقارنته بالطبيعة.
- 6- أنه ينبغى علينا أن نمعن النظر إلى الطبيعة، ونحاول إدراك الأشياء عن طريق الإدراك الحسبى Perception وسوف نبرى الأشياء بحواسنها وكأنها محاطة بطبقة شفافة مكونه من خطوط دقيقة متشابكة ومتلاحمة، ومن خلال هذا السطح الشفاف نستطيع تلمس باطن الأشياء والتوصيل إلى حقائقها العميقة، وإطلاق الأحكام الجمالية عليها، وفقاً لمجموعة من العوامل التي تؤثر في تقديرنا للجمال، وهي موضوعات التناسب والتنوع، والاطراد، والبساطة، والتعقيد والضخامة.

وقبل أن ننتقل إلى شرح العوامل المؤثرة في التقدير الجمالي عند هوجارت، يجدر بنا التعليق على مذهبه الفنى المرتبط بالنظر إلى الطبيعة، وهو أمر ليس مستفرب على فنان إنجليزى تجريبي، واقعى وهو في موقفه هذا إنما يعبر عن وجهة النظر الأرسطية في الفن، فقد عبر الأخير عن واقعية الجمال، و رأى أن الفن ليس في التعبير عن الجمال المثالي، لكنه يكون في التعبير الجميل عن أي موضوع، حتى ولو لم يكن من الموضوعات الجميلة، لأن الإنسان إنما يستمد من المحاكاة لذة لذاتها.

ولقد استخدم أرسطو لفظة المحاكاة ليشير بها بصفة خاصة إلى مجال "الفنون الجميلة" وحتى يستطيع أن يميزها عن الفنون الصناعية الأخرى، فالأولى تهدف إلى إحداث لنة جمالية من الإبداع الفنى، والثانية تسعى لخلق منتجات نافعة. وقسم وسائل الفنون الجميلة المستخدمة في المحاكة إلى الألوان والرسوم وهي تستخدم في الفنون التشكيلية مثل: التصوير والرسم والنحت، كما قد تستخدم الأصوات على ما يظهر في فني الموسيقي والشعر.

ويذهب أرسطو إلى أن فن التراجيديا يتكون من اجتماع فنون الموسيقى والشعر والرقص، وأنها تهدف إلى تصوير الإنسان بما هو أحسن مما عليه في الواقع، فقد كان هدف الفن عنده هو تحقيق التوازن النفسي عند الفرد، وكذلك إيجاد التكامل بين أفراد المجتمع. ويبدو أن هوجارت قد تأثر في رؤيته الفنية بالنظرية الأرسطية، فقد اهتم بعوامل التناسب، والوحدة العضوية في العمل الفني، فالالتزام بالمقاييس الجمالية في الفن هام، وضروري في نجاح دوره في المجتمع، وهذا بالفعل ما سار عليه هوجارت في أسلوب لوحاته التي صورت الواقع، واستمالت القلوب، وجذبت المشاهدين والمتذوقين، كما عبرت عن تقاليد المجتمع الكلاسيكية على نحو ما عبرت أعماله الفنية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الاتجاه الذى أخضع الجمال الفنى لقواعد ومعايير عقلية، قد مثل قيداً على الفن وحرية الفنان عند أتباع الحركة الرومانسية الذين رأوا استحالة تقييد الذوق الإنساني، أو تحديده بحدود عقلية معينة وأنه لا بد من إفساح المجال أمام النفس الإنسانية للتعبير عن خوالجها ومشاعرها بحرية مطلقة، وقد ظهر هذا الاتجاه في مجالى الأدب والفن في بداية القرن التاسع عشر.

بعد أن عرضنا لنظرية هوجارت فى الجماليات، وقابلناه باتجاه أرسطو الواقعى فى الفن نعرض للعوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى عنده وهى على النحو التالى:

أولاً: التناسب:

يقصد بالتناسب هو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفنى، وبيان النتاسب فى الموجودات الطبيعية، وهو عنصر هام فى إبراز الجمال فى الفنون، وفى الكائنات الحية. ويمثل هوجارت على ذلك بالتناسب الموجود بين ضخامة البناء المعمارى، وضخامة أجزائه كالنوافذ، والأبواب والأعمدة ودرج السلم⁽¹⁾.

ثانياً: التنوع:

يعتبر هذا العامل من أهم العوامل المؤثرة في شعور المتذوق باللذة، والتنوع ضد المماثلة، فالأولى تشعرنا بالاستمتاع والجمال والواقع، والثانية تشعرنا بالملل، فتنوع الألوان والأشكال إنما يخلق نوعاً من الجمال، والإبداع في حين أن تكرار المشاهد وتماثلها، يؤدى إلى الشعور بالملل والسآمة.

وبرى هوجارت أن المقصور بالتنوع ليس هو مجرد الاختلاف المشوائى، بل يقصد به التدرج الهرمي.

ثالثاً: الاطراد:

أما الاطراد فإنه عكس التباين، وهو من العوامل السلبية التى تجب على الفنان تجنبها لأنها تمثل ضرباً من السيمترية التى تناى عن التباين، وتهبط بالمستوى الفنى للخطوط، والأشكال والأجزاء.

⁽¹⁾ Read Herbert: The Philosophy Of Modern Art P 268.

رابعاً: اليساطة:

ولا تقل صفة البساطة أهمية عن صفة التنوع، وهي بدون التنوع لا تعتبر من عوامل الجمال، فتنوع شكل الهرم رغم بساطته يجعله جميلا⁽¹⁾.

خامساً: التعقيد:

يعد تعقد الأشكال في نظر هوجارت هو الخاصية الرئيسية في الخطوط التي يتألف منها الشكل، وهو يهيب بالفنان أن يتوخى البساطة والإنسانية في الخطوط، لأن الرشاقة في الخط من الأمور التي تجذب النفس، وتربح العين.

ويجب أن تحتوى اللوحة على بعض خطوط معقدة، أو متعرجة وكذلك منحنية حتى تتبعها العين على اللوحة فتسعد بذلك، إلا أن ازدياد هذه الخطوط عن الحد اللازم يبعث على النفور⁽²⁾. وعدم الارتياح، فيجب استخدام هذا اللون من الخطوط في شيء من الاعتدال.

وجدير بالإشارة أن التعقيد في الشكل إنما يستند إلى جانب سيكولوجى في الإنسان، فهو يشير إلى مدى السعادة أو اللذة التي يشعر بها بعد طول المعاناة، والكفاح وتعقد سبل الحياة، وهكذا تصبح هذه الحالة النفسية للإنسان منطبقة على رؤيته لخطوط الفن وانحناءاتها المختلفة التي تمثل الحركة فتتابعها العين على طول سطح اللوحة في سعادة وراحة نفسية.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

سادساً: الضخامة:

يرتبط عامل الضخامة بشكل كبير بفكرة الجمال فرؤية الإنسان للجبال الشاهقة، والمرتفعات العالية، والمبائى الضخمة، إنما تثير في النفس الرهبة ومن ثم يكون الإحساس بالجمال واللذة الذي نشعره عند مشاهدة الآثار المعمارية القديمة مثل المعابد الكبيرة ذات الأعمدة الأسطونية الضخمة التي تثير في النفس الرهبة والوقار.

وعلى الرغم من ميل هوجارت إلى الضخامة، وريطها بفكرة الجمال، بيد أنه ينصح الفنائين بمراعاة وجود التناسب بين أجزاء الجسم الضخم.

7- ادموند بياك Edmund Burke الاعتاب -1729 - 1797

هو أحد دعاة التجريبية في القرن الثامن عشر، ولما كان التجريبيون الإنجليز ينزعون نزوعاً حسيا بحتاً ويرون أن الإحساس هو المصدر الوحيد للمعرفة فقد ترك هذا المذهب ظلاله على مشكلة الاستطيقا التي أرجعت برمتها إلى عنصر الإحساس، فالتذوق الفني أو الشعور الجمالي واحد لأن مرجعه الحس وتنشأ الاختلافات المرجودة بين الناس من شدة الحساسية لديهم كما تنشأ من شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر(1).

وقد ذهب بيرك إلى أن الناس تتفق فيما بينها حول مسائل الذوق عند الأفراد على غرار القوانين التي تتحكم في الظواهر الطبيعية⁽²⁾.

Wilenski, R H: An out lin of English Painting Faber, Faber Ltd London 1947 P 35.

⁽²⁾ Ibid.

وتنقسم الموضوعات عند بيرك إلى نوعين الأول نشعر فيه بالارتياح وهو الرائع الجليل، والثاني يشعرنا بالسرور وهو يمثل الجميل الذي يتصف بخصائص الضالة، والرقة والتنوع والرشاقة (1).

الرومانسية وفلاسفة الجمال:

نستطيع أن نميز في الرومانسية بين أمرين أو لهما هو علم الجمال الخفى الكامن، وتانيهما ما يتعلق بأعمال كبار علماء الجمال في هذا العصر.

إن إهم ما استلمت عليه هذه الأفكار هي:

أولاً: المودة إلى عبقرية الإبداع الفنى والالتفات إليها وإهمال عنصر الموهية فالعبقرية هى تلك القوة الحيوية التلقائية وهى مثل القوى الطبيعية، وهى كذلك قدرة عالمية تؤهل اللإبداع الشعرى أو الفنى، وتوجه سلوك الأمم وتدفع للنصر العسكرى والسياسى، كما تدعو أيضاً للحياة المتسامية التى تتميز بالتغلب على الأهواء والشهوات وتجمل من العبقرية شيء يجمع بين اللعنة والقدسية فى آن واحد، بالعبقرية يتغير ترتيب الأنماط الجمالية فيحل السمو محل الجمال Beau ويصبح كل ما هو رائد وقوى هو القيمة المنشودة فلا اعتراف بأى ذوق سليم بعيد عما هو رائد وقوى بل لا وجود لأى ذوق سليم فى غير وجود الرائد والقوى، كما أصبحت المغامرة الذاتية والتجربة الشخصية هى مركز الإبداع الفنى، فانتشرت نظريات الفن للفن عمل نظريات علم الجمال ثلاث كانت مثار مناقشة، وسوف نعرض فى مجال نظريات علم الجمال ثلاث شخصيات هم كانت وشيلنج وهيجل، وكذلك شوبنهور.

⁽¹⁾ Ibid.

8-كانت (1804 -1724) Emmanuel Kant

يعد كانت من أعظم رواد علم الجمال، بل ومن مؤسسيه الذين لا يمكن إغفال دورهم العظيم والرئد فيه.

وقد أشاد آلان فى مقدمة مؤلفه الشهير "عشرون درساً فى الفنون الجميلة" بالجهود التى بذلها فى مجال الجماليات يقول فيه "لقد وجد فى علم الجمال مؤلفان لا يمكن إغفالهما لأنهما مهدا الطريق لمن أتى بعدهما، وهو يقصد بهما كانت وهيجل فقد وفق الأول فى تحليل الجميل والرائع ووصل إلى التمييز بينهما"(1).

وقد عبر كانت عن نظريات فى الجمال فى كتابه القيم "نقد الحكم" الذى يعد مقدمة لا غنى عنها لعلم الجمال فقد وضع فيه الخطوط الرئيسية لنظريته فى الجمال الذى يرجع اهتمامه بها إلى عام 1764 حين كتب مقالة "ملاحظات حول الشعور بالجمال والجلال" ثم تباورت أفكاره عن طبيعة التاسب بين أجزاء الجسم الضخم.

ولقد ظل كانت متاثراً بليبتنز وولف زمناً طويلاً وخاصة في موضوع ثنائية "العقل والإرادة" بيد أن قراءته لمندلسون⁽²⁾. كانت قد

⁽¹⁾ Alain: Vingt Iecons Sur les Beaux Arts.

⁽²⁾ موس مندلسون Moses Mendelsshn (1729–1786) مفكر وأديب ألمانى، من أهم آرائه دعوة حكومة ألمانيا إلى فصل السياسة عن الدين، اشتهر ببراهينه على وجود الله وخلود النفس- من أهم آرائه في النفس تقسيهما إلى ثلاث ملكات هي ملكة المعرفة والرغبة وملكة استشعار اللذة النفسية أو ملكة الاستحمان – وكان لهذا الرأى الأخير تأثير قوى على اتجاه كانت في علم الجمال في كتابه "نقد الحكم".

اطلعته على وجود قوة أو ملكة بشرية ثالثة هي ملكة الوجدان التي تشعرنا باللذة أو الألم.

وهكذا اتجه كانت للبحث عن عناصر أولية على التجرية فانتقل من فكرة "نقد الذوق" إلى أخرى تتعلق "بنقد ملكة الحكم" وعلى هذا النحو فقد تناول في بحثه لفلسقة الجمال مسألتين هامتين هما فكرتي الجمال والغائية أو الحكم الجمالي ونقد الحكم الغائي وقد استخدم كانت لفظ "استطيقا" Aesthetic في مؤلفه الشهير "نقد العقل الخالص" وكان يقصد بها بحث وتفسير الأشكال النفسية للشعور والحس التي يعني بهما مقولتي الزمان والمكان. بيد أن هذا اللفظ قد تحول في كتابه "نقد الحكم" إلى دراسة الأحكام التقديرية للجمال.

وذهب كانت بعد أن فصل الطبيعة عن الحرية، والمعرفة عن العمل والقوانين العلية عن القوانين الغائية، إلى محاولة إيجاد صلة بينهم، يقول في كتابه "نقد الحكم" كيف يمكننا - بطريق الفكر - إخضاع العلية للغائية (1) ؟ أو بمعنى آخر "كيف يمكن إيجاد حد وسط بين الطبيعة والحرية؟" (2).

ويشهد تاريخ الفكر الفلسفى قبل كانت بوجود نوعين من المنوق هما: "النوق الناتي" وهو الذي يمثل مادة الشعور، ويتميز بالخصوصية والفردية والذوق الكلى، والضرورى وهكذا فقد أرجعت فلسفة الجمال قبل كانت الذوق إلى اللذة تارة وإلى الحكم تارة أخرى.

⁽¹⁾ Kanr, E: Critique Du Junement, Trad, Gobe - om 1951 P47.

⁽²⁾ Ibid.

لكن الفضل يعزى إلى كانت فى اكتشاف النوق، أو الحكم الشعورى، وهو التطور الأخير للذوق، وقد عبر عنه فى نقد الحكم الذى هو النقد الثالث بعد نقد العقل الخالص العملى.

وهكذا صارت الملكة الثالثة التى سميت بالشعور باللذة أو الألم هي المبدأ الثالث للنوق، كما أصبحت هي الفكرة الأساسية لكتاب "نقد الحكم" يقول فيكتور باش أنه يمكن اعتبار فكرة الشعور المعقول الأخلاقي. هي المنبع الثاني لعلم فيكتور عند كانت (1). فهو الذي يعبر عنه في نقد الحكم بالشعور الذي لا يصدر عن العقلين الخالص العملي، والخالص النظري، بل يصدر عن ملكة الحكم (2). وهو المعروف بشعور اللذة أو الألم عن طريق تصورات أولية.

الاستطيقا عند كانت بين فكرة الغائية وعالم الحرية الروحية:

يذهب كانت في تفسير المبدأ الثالث لمؤلفه "نقد الحكم" إلى القول بفكرة الغائية التي تحكم عالم الحرية الروحية، وتتطور عنده بعد ذلك إلى مرحلة الانسجام الكلى وهي المرحلة التي تتحدد فيها الرؤية الكانتية للجمال. حين تفرض الغائية باستمرار وسطاً فعالاً ومؤكد بين عالم الطبيعة وعالم الروح، بين مجالي الخيال والفهم والوجدان والإرادة.

Basch, Victor: Essai Critique Sur L'Estheique De Kant, Paris Alcan 1934 P 21

⁽²⁾ Ibid.

مضهوت نقد الحكم:

يعد كتاب "نقد الحكم" جديد كل في مضمونه وأفكاره هو ينقسم إلى مقدمة: يشرح فيها كانت معاولته للجمع بين مؤلفيه الآخرين في النقد، أما الجزء الخاص بالبحث في الجماليات فهو "نقد الحكم الجمالي" وهو ينقسم إلى جزئين رئيسين هما: تحليل الحكم الجمالي وديالكتيك الحكم الجمالي يتعلق الجزء الثاني بنقد الحكم الغائي(1). كما ينصب على البحث عن الغائية الموضوعية في الطبيعة، وهو ليس موضوع لدراستنا أما الجزء الأول وهو تحليل الحكم الجمالي فينقسم إلى جزئين هما: تحليل الرائع والجميل(2). وينقسم الجزء الأول منهما إلى أربعة أجزاء يتعلق الأول منها بحكم الذوق من وجهة نظر الحكم، أما الباني فيتعلق بأحكام الذوق في ضوء العلاقة، في حين ينصب الجزء الرابع على حكم الذوق وفقاً للجهة.

وإذا أخذنا في تحليل وتفسير هذه الاعتبارات الأربعة المتعلقة بحكم الذوق لوجدنا أنه بالنسبة للأول أي المتعلق بحكم الذوق من وجهة نظر الكيف، نجد أن كانت يحلل شعور الإشباع المهيز لحكم الذوق بدقة، وهو شعور خالص لا غرض له، ولا هدف من ورائه، ثم يحاول بعد ذلك أن يوازن بين صور الإشباع الجمالي للذوق واللذيذ والخير وينتهي منها إلى تعريف الجمال بعد مقابلتها ببعضها البعض فيستخلص منها التعريف للذوق من ناحية الكيف: أنه أي الذوق هو ملكة الحكم بالرضا، أو عدمه على موضوع معين بشرط أن يكون هذا

⁽¹⁾ Ibid P 61.

⁽²⁾ Ibid.

الحكم مبرأ من الفرض ويسمى موضوع الإشباع في هذه الحالة بالجميل (1).

أما حكم النوق من ناحية الحكم ففيه ينظر كانت إلى الذوق من جهة المقولة الثانية، فيبين أن الجمال يتمثل كموضوع للإشباع الضرورى، وأن الذوق يتضمن شعوراً باللذة، كما ينطوى على حكم لا يتضح فيه أيهما أسبق، وعلى هذا النحو يصبح التعريف الثاني للجمال وهو مستمد من الاعتبار الأول هو: "أن الجمال ما يجلب اللذة بوجه كلى، ويغير تصور"(2).

أما الاعتبار الثالث لأحكام الذوق من جهة العلاقة ففيه يبين كانت إلى أى حد يقوم حكم الذوق على المبادئ الأولية، كما يوضح استقلاله الكامل عن الجاذبية والانفعال وكذلك عن تصور الكمال، فهو يمثل نموذج الجمال: "أنه أكمل ما يمكن من اتفاق في كل زمان وعند سائر الناس (3).

وياتى الاعتبار الرابع لحكم النوق والمتعلق بالجهة نتيجة الإشباع الصادر عن موضوع ما، فضرورة الرضا العام المتصور في حكم النوق هي ضرورة ذاتية، غير أنها تتمثل في شكل موضوعي حين يفترضها الحس المشترك، وينتهي كانت إلى التعريف الأخير لهذا الاعتبار بأن "الجميل هو ما يعترف به موضوعاً لإشباع بنير تصور "(4).

⁽¹⁾ Ibid P 65.

⁽²⁾ Ibid P 59.

⁽³⁾ Ibid P 62.

⁽⁴⁾ Ibid P 69.

وهكذا يصبح الحكم الجمالى عند كانت مسماً بالأولية Apriori والضرورة، فهو لا يقوم فى الموضوعات ذاتها، بل يقوم فى الناس، أو فى الذات وهو وسيلة تحقق الانسجام، أو الاتساق بين قوى النفس وملكاتها فحسب ومن هنا جاءت أوليته وضرروته وكليته ومعنى هذا أنه حكم موضوعى يصدق عند كل شخص وفى كل زمان ومكان ويرى كانت أن الشيء الجميل هو الذى يظهر فى أبعاد وحدود وفى صورة جزئية متناهية تقع فى حدود قدرة إدراكنا العقلى فى حين أننا نصف الجليل أو الجلال بالشيء الذى يجاوز إدراكنا العقلى، أو حدود قدراتنا الإدراكية ومن ثم فاذا كان للجميل وجود فى الطبيعة فإن للجليل مكان فى فكرنا وفهمنا الخاص (1).

وعلى هذ النحو تعبر فاسفة كانت الجمالية عن الانسجام والنظام، والاتساق وهذا يمثل الجمال في مفهومنا في مجال الطبيعة في حين أن إعجابنا في مجال اللامنتاهي إنما يرجع إلى شعور بالجلال والروعة (2).

من خلال ما سبق من عرض لفلسفة كانت الجمالية يتضح لنا أن مفهوم الجمال في مذهبه هو ما يتعلق بتحقيق ضرب من السعادة التي تأتى من التوافق والانسجام بين مخيلتنا وعقلنا، أن هذا التوافق هو ما يكفى لتعريف الجمال.

ولكن التسامي هو أيضا قيمة حقيقية رغم ما فى ذلك من تناقض لأن الخيال والعقل فى صراع دائم، أن كل من الحس والخيال

⁽¹⁾ Ibid P 73.

⁽²⁾ Fouillèe, Al Ferd: Histoire De La Philosophie 5 Edition Paris Librairie Delargrave S.D P454.

يعمدان دون جدوى للحصول على هذه العظمة والقوى اللانهائية التى يصنعها العقل سواء كان التسامى حسابيا Sublime Mathematique وهو تسامى العظمة، والتسامى الديناميكى Sublime Dynamique وهو تسامى القوة، وهكذا تتصارع الروح فى هذا الانفعال أو الشعور بالسعادة والحزن، أما العبقرى فهو قادر على أن يجمع بينهما بفضل قوة داخلية مستمدة من الطبيعة التى تضع قواعد الفن.

ليس هناك من شك فى أن كانت قد عالج الأفكار الرئيسية للرومانسية منذ عام 1970 وهو ذلك العام الذى صدر فيه كتابه "نقد الحكم" Critique due Jugement وكانت الرومانسية آنذاك فى مهدها.

رغم أن ذلك العصر لم يشهد عملاً فنياً ذا قيمة عالية إلا أن الاهتمامات اتجهت إلى دراسة الجماليات لكن هذا الكتاب قد أشار إلى علم جمال الطبيعة وتلك سمة من سمات الرومانسية.

9- شيللر Schiller Friedrich) Schiller Schiller 6-

شاعر ألمانى وفياسوف جمالى تشكلت آراؤه تحت تأثير الفلسفة السياسية لروسو وليسنج وكانت له اهتمامات بفن المسرح فكتب مسرحيات تعبر عن حماسه السياسى مثل "السارق" التى تناهض الطفيان وتقف فى وجه الظلم الاجتماعى. و "الدسيسة والحب" وقد عبرت المسرحية الثانية عن ضرب من الدراما السياسية.

ولقد أبدى شيللر اهتماماً بالفاً بالسياسة، كما شجع الثورة الفرنسية، والآراء الديمقراطية، واتسمت كتاباته الأدبية بروح الثورة والحماس السياسي، والتنديد بالظلم والطيفان، كما تميزت أيضاً

- 2- مرحلة التشكيل أو الحياة: وهي تلك المرحلة التي يظهر فيها مجهود الإنسان باعتباره الصورة الخائقة، أو الصائعة للحقيقة الآلهية (المشكلة لها) ويبرز هذا في الأعياد والمناسبات الدينية وغيرها.
- 3- مرحلة الروح: وهي المرحلة التي يتجلى فيها الروح Esprit من خلال التعبير اللغوي⁽¹⁾. للملحمة، والتراجيديا وكذلك للكوميديا.

الجهال والهضبوت الباطن للحقيقة:

ويذهب هيجل إلى أن الفن الحقيقى هو الذى يحاول فيه الإنسان أن يتسامى فوق مستوى الواقع، فالتعبير عن الجمال يقتضى علوه عن الطبيعة والواقع فالفن ليس تقليداً أو محاكاة للطبيعة - على حد ما يذهب أفلاطون بل هو محاولة لكشف المضمون الباطني للحقيقة (2).

ويتوقف نجاح عمل الفنان على مقدار كشفه عن الروح وتعبيره عن الحقيقة الجمالية، في الصور الحسية التي يشكلها.

والفن عند هيجل وسبيلة من وسائل تطهير النفس، وتنقيتها والتسامى بها، ويتفق هيجل مع كروتشه في أن جمال الفن يتحدد في كونه "حقيقة جمالية" لا يكون للفنان هجف من تشكليها إلا تحقيق الجمال المطلق، والكشف عنه فيما يصوره من لوحات وأعمال فنية تتميز بالجمال الذاتي الذي يستثير إعجابنا ويرقى بذواتنا.

⁽¹⁾ Ibid P 269.

⁽²⁾ Ibid P 267.

أنواح الفنون عند هيجل:

قسم هيجل الفنون إلى نوعين هما:

الفن الموضوعي: ويتمثل في فنون العمارة والنحت والتصوير والفنون الذاتية مثل الموسيقي والأدب (شعر ونثر) ويسترسل هيجل في مؤلف في "الجمال" في شرح وتفسير المضامين الفنية لكل فن من الفنون - فالعمارة مثلاً فن يجسد المادية الرابضة، واللانهائية الدائمة، وهي من ناحية أخرى فن رمزى، لا يعبر عن الفكرة التي يدل عليها تعبيراً مباشراً فجيمع المباني: المعابد والمساجد والآثار المعمارية تعد رموزاً جميلة لكن البون شاسع بينها وبين ما تعبر عنه أو ترمز إليه (1).

أما فن النحت الذي يحاول بث الروح في المادة الصماء الجامدة ففية تقترب الصورة من المضمون، إلا أن تشكيلاته تعجز عند إمدادنا بالصورة الحقيقية التي يكون عليها الفن في الواقع.

ويعبر فن التصوير عن لحظة واحدة في صيرورة الحياة باستخدام الألوان والايحاءات التي تعطى إحساساً بالعمق.

أما الموسيقى فإنها تعد من أقرب الفنون تعبيراً عن ذاتها؛ لأنها تترجم انفعال النفس باستخدام الصوت، بيد أنها تعبر عن رمز غامض، لأن المقطوعة الموسيقية تحتمل العديد من التأويلات.

Stace.W.T: The Philosophy Of Hegel. Dover Pubications U.S.A 1923 P 443 dh (1).

أما فن الشعر فهو من الفنون التى تبلغ مرحلة الكمال لأن صوت المشاعر يجسد الطبيعة، والإنسان والتاريخ، من خلال التعبير بالنطق، والقول المعقول (1).

وهنا فإن الشعر يعد من أكمل ألوان الفنون بل على حد تعبير · الأستاذ هربرت ريد مؤرخ الفن "مجمع للفنون وهو من ثم الفن الكامل"⁽²⁾.

وقد أشار هيجل إلى وجود نوعين من الشعر هما:

الشعر الغنائي: وهو الذي يعبر عن الذات الإنسانية فيبدو ناقصاً محدوداً ، لأنه يتناول عالماً غير منظور⁽³⁾ والشعر الدرامي (التراجيديا) وهو يكون كاملاً لأنه يجمع بين دفتي العالمين الظاهر والباطن فضلاً عن أنه يمثل التاريخ والطبيعة والنفن ويزدهر عند الشغوب ذات الحضارة (4).

وللعمل الفنى جانبين هما: المضمون الروحى ثم المظهر المادى، أو الصورة الظاهرة (الشكل أو القالب) فعل سبيل المثال التجسيم المادى على أعمال الفن الرمزى بينما يغلب الطابع الروحى على الفن الرومانسى، في حين يتميز الفن الكلاسيكي بتوازن الجانبين الروحى والمادى فيما يحققه من انجازات (5).

⁽¹⁾ Ibid 290.

⁽²⁾ Read Herbert: The Philosophy Of Modern Art.

⁽³⁾ Stace.W.T: The Philosophy Of Hegel, Sec 111, Poetry P476.
(4) زكريا إبر اهيم: هيجل أو المثالية المطلقة مكتبة مصير القاهرة 1970.

⁽⁵⁾ Hegel, G.W.F: Phenome Nologe P1299.

الفنوت بين المضامين الروحية، والصورة الظاهرة:

ولا يكتفى هيجل بتعريف الفنون المختلفة وتقسيماتها بل يتطرق إلى بحث موضوع المضامين الروحية لها فالذهن مثلاً يعجز عن التعبير في حالة الفن الرمزى، ومن ثم فإنه يحاول عن طريق الرمز المجسم أن يشير إلى هذا المضمون، أما الفن الكلاسيكي فإنه ينطوى على توزان وانسجام بين المضمون الروحي والصورة التي تطابقه، وتصلح للتعبير عنه، ويظهر ذلك في فن العمارة عند اليونانيين، إذ أننا نلاحظ فيه اختفاء العناصر الرمزية والرومانتيكية، فلا تكاد تظهر فيه إلا بنسب طفيفة، وجدير بالإشارة أن هذا النوع من الفن كان مثار إعجاب هيجل لأنه بمثل صورة الفن الكامل.

أما الفن الرومانتيكى فيظهر فيه قصور الشكل والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته، لأنه لا يسعى للكشف عن الروح فى وقارها وهدوتها وخلودها، وهذه كلها تعد من سمات الفن الكلاسيكى، بل يحاول إبراز عنصر المأساة مثل المرض، والموت، والمعذاب وصلب المسيح⁽¹⁾. وكذلك معاناة القديميين وغيرها من ضروب المأساة التى تثير وجدان الإنسان، وتلهب عاطفته.

وقد أعطى هيجل مثالاً للأعمال الفنية ذات الصبغة الرومانتيكية بالعصارة ذات الطراز القوطى (2).

وهو يرى أن ميدان الفن هو المجال الذى تتجلى فيه الحقيقة عن طريق الوسائط الحسية، بيد أنه قد يظهر بطريقة مباشرة في أعمال

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

فنية مثل النحت والموسيقى، والصور الخيالية للشعر والنثر، أما الصور الطبيعية الجامدة كالمعادن أو الأخشاب أو غيرها فإننا لا نستطيع أن نتلمس فيها أى جمال، ونفس الحال كذلك بالنسبة للموجودات الفلكية مثل الشمس، والقمر والنجوم.

ولا يوجد من الموجودات الطبيعية ما يتمثل فيه الجمال سوى النبات الذى تبدو فيه الوحدة الغائية الأجزاء والتكل وهذه الغائية لا نجدها في عالم الجمادات، الذى هو العالم المعدوم الجمالي⁽¹⁾.

والحق أن وجود الجمال يزداد كلما تدرجنا في سلم الكائنات، فاتبداءاً من النباتات، مروراً بعالم الحيوان، وصعوداً إلى الإنسان يزداد الاحساس بوجود الجمال حتى يبدو في أجمل وأروع صورة في الكائنات الحية، أو عالم الروح الإنسانية الذي يتبدى فية المطلق أكثر تالقاً ووضوحاً.

موت الفن :

ولقد أشار هيجل فى كتاباته عن الجمال والفن إلى الطابع المعقول والنظرى للفن، بيد أن هذه الإشارة قد جلبت عليه صعوبات جمة تجنبها سابقوه.

إن الفن قد أخذ مكانته الكبرى، والعالية فى نسق هيجل الفكرى، وتربع عرشه فى مجال الروح المطلق على قدم المساواة مع الدين - الذى نقده بشدة ورفض الكلام عنه باعتباره مختصاً بعالم علوى غير محسوس على الرغم من كونه بمثل لحظة من لحظات الروح

⁽¹⁾ Stace.W.T: The Philosophy Of Hegel (Art) P 4496.

المطلق (1). والفلسفة ويذهب هيجل إلى أن مجال الروح المطلق ينطوى على الفن والدين الفلسفة. ولكن لما كان الفن والدين يؤديان وظائف مختلفة عن وظائف الفلسفة، ولهذا فإنهما يصبحان في درجة أقل منها، بيد أنهما لا يخرجان بصفة نهائية من مجال معرفة الروح. وإذا كان الدين والفن يهتمان بمعرفة المطلق فما هي إذا قيمتها حينما يقفان في مجال منافسة مع الفلسفة؟

إنهم لن يكونوا- الحال كذلك- سوى مرحلتين عارضتين تاريخيتين، وجزئيتين من حياة البشرية.

يقول هيجل عن الفن. إننا قد أنزلناه منزلة عالية ومع ذلك أن نذكر أنه سواء في مضمونه، أو صورته لا يعد من الوسائل السامية التي ترد إلى وعبى الروح غرائزها الحقة، فهو محدود بسبب صورته (2). "هك ذا استطاع هيجل إدخال علم الجمال والفن في نطاق نسقه الجدلى، ورغم ذلك فهو لا يعترف إلا بالفكرة التي هي أساس العلم، وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر، فإذا أردنا أن نحدد مبحثاً خاصاً بالتذوق الجمالي ينبغي علينا أن ننظر إلى الجمال بالذات، وليس إلى الموضوعات الجزئية، فالفن مجرد تأمل عقلي أما ما يبدو عليه من صور وما يتشكل به من أشكال فما هي إلا صور حسية أو ظاهرة تعرض أمامنا لكي تبرز الأفكار المنطوية عليها التي تمثل موضوع تأملنا العقلي وتقديرنا الجمالي.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ يقول هيجل: " أن الدين هو الوعى الذاتى بالروح المطلق على غرار ما يتصوره الروح المنتاهي".

تعليق وتقييم:

- 1- لقد رأينا في الصفحات السابقة كيف وضع هيجل الفن في الروح المطلق، وجعله نتاج الفكر أسوة بالمنطق والطبيعة وفلسفة الروح وتشير وإذا كان المنطق يشير إلى الفكرة لذاتها. أما فلسفة الروح فتشير إلى الفكرة ولذاتها، أما الكيان الوحيد الذي يتصف بالعينة أو الحقيقة الكاملة فهو ذلك الكل الذي لا يعبر عنه، أي "المطلق" ذاته، ولك ما عدا ذلك- أن كان أي شيء عدا ذلك- ليس إلا الحظة في المطلق" (1).
- 2- إن الفن عند هيجل هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية تامة ، وفي أصالة وابداع. ولكن لا بد من أن تسبقها الفكرة؛ لأن الفن هو التأمل العقلي. والسعى إلى تحقيق الجمال بالذات.
- 3- إن معاولة هيجل البحث عن الجمال بالذات، وغض النظر عن الصور المحسوسة. والجزئيات الظاهرة في الأعمال الفنية إنما يشبه إلى حد كبير موقف أفلاطون المثالي الذي كان ينزع إلى البحث عن الجمال باللذات، أو الجمال في كليته فالنفس الإنسانية المفارقة للعالم المحسوس، والمنتمية إلى عالم المثل الذي يتوجه ثالوث قيم الحق والخير والجمال، وهذه النفس الآتية من عالم الخلود، التي لا تدرك الجمال إلا في عالمها الخاص إنما تحاول أن تتعرف عليه في كل ما هو جميل في العالم المحسوس، حتى يتسنى لها الارتفاع بمعرفته إلى عالمها المثالي. أليست هذه المسافة التي تقطعها النفس في رحلتها من خلال المحسوسات صعوداً إلى مثال الجمال

 ⁽¹⁾ هنردى د. أيكن: عصر الأيديولوجية - نرجمة د. فؤاد زكريا راجعه الدكتور عبد الرحمن بدوى مكتبة الأنجاو المصرية القاهرة - 1963 - ص94.

هى الرحلة نفسها التى أشار إليها هيجل من خلال رؤيته التاريخية عبر عصور التاريخ الطويل وفى نظرته التحليلية، والنقدية لتاريخ الفنون منذ عصر اليونان

- 4- إن الفن عند هيجل مثل الفكر ينشد الحقيقة، فإذا كان العائم الحسى يحاول إخفاء الباطن وإبراز الظاهر أمام حواسنا فهكذا يكون حال الفن، عند هيجل- فهو يحاول أن يجعله شبيها بهذا "الداخل" أي يرد الحقيقة الحسية إلى الحقيقة الروحية حتى تصبح المادة بمثابة مظهر أو مجلى للروح- وهنا يكون المثل الأعلى للفن الناجم عن التكافؤ بين الظاهر، والباطن، أو بين الطبيعة والروح، فيرفع بذلك التناقض بين الحياة المادية والحقيقة الروحية (1).
- 5- الفن عند هيجل هو باختصار "الأداة" الفعائة لتحقيق التوافق بين الحس والعقل، بين الرغبة والواجب، بين ما هو كائن، وما يبنغى أن يكون كما تتحدد وظيفته باعتباره فنا أصيلاً في التأليف بين الحرية، والضروة، أي بين الباطن والظاهر، أو بين المضمون، والشكل (2).
- 6- في ضوء ما سبق- نرى أن نظرية هيجل في الجمال والفن لا تعد أن تكون وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوى للوجود بيد أن هذه النظرية التي تشبه عالم المثل الأفلاطوني لم تعد محل اهتمام علماء الجمال اليوم، ولا حتى الفلاسفة- فقد اتجه الفلاسفة المحدثين إلى

⁽¹⁾ زكريا ليراهيم: قلسفة الفن عند هيجل بحث في مجلة المحلة عدد 107 نوفمبر . 1965.

⁽²⁾ نفس المرجع.

اختصار الفروض الميتافيزيقية وتجنب تحليلها، أو الإذعان بوجودها، أو عدمه لأنه لا الخبرة التجريبية ولا العقل قادر على إثبات وجودها.

فنحن في الواقع لا ندرك سوى الحقيقة الظاهرة، ولا نتعامل إلا مع الصور والظواهر المحددة، كما أن إدراكنا لها لا يتجاوز حدود الزمان والمكان، ولقد صارت الاتجاهات الحديثة المعاصرة في الجمال قدما في اتجاه النقد الواقعي، والتحليل العلمي للظواهر الفنية والجمالية، و سميت هذه الحركة في تاريخ النقد الفني بالاتجاه الكلاسيكي، وهو الاتجاه الذي كان يراعي القواعد والمبادئ التي رآها فلا سفة القرنين السابع والثامن عشر قواعد مطلقة عامة، وتصلح للعمل بها في كل زمان ومكان.

لقد رأينا مما سبق فلسفة رائد من رواد علم الجمال كان معاصراً لشيانج ومنافساً له ويكبره بخمسة أعوام كانت اهتماماته بالجماليات لا تحتل مكان الصدارة كما في مذهب شيلينج وكان هيجل أحياناً يقلل من قيمة الفن، فالفن بالنسبة له "هو شيء من الماضي" فهو لا يشبع كل احتياجات الروح السامية فيجب على الفكر طبقاً لتعبير هيجل والتي تناولها عنه ليون برنشفيج بعد ذلك أن يتخطى الفن دون التوقف عنده لكن هذا لا ينفي ضرورة وأهمية علم الجمال بل على العكس لقد أصبح له دور ذو أهمية عن ذي قبل في عصر لم يكن للفن دور في إرضاء وإشباع النفس، واخضعت فيه جميع الأعمال الفنية للنقد، فانتمى الفن مثله مثل الدين والفلسفة إلى عالم الفكر المطلق فهو يكشف الحقيقة للشعور وترجع الحاجة العامة والمالة الله في الحاجة العالمة المنابية التي عنون الإنسان كائن يتميز بالشعور والوعي، وهنا تصبح الحاجة العامة للفن هي الحاجة العقلية التي تدفع المرء للشعور بالعالم الداخلي والخارجي، فيجعل منهم شيئاً يعرف تدفع المرء للشعور بالعالم الداخلي والخارجي، فيجعل منهم شيئاً يعرف

فيه ذاته، ويختص الفن بأنه يظهر للحواس خواطر الفكر البشرى، ويرى هيجل أن كل عمل فنى ينطوى على ظاهرتين: الأولى هي المضمون، وهو ما يمثل النهاية والمعنى والثانية هي التعبير الظاهر، وتحقيق هذا المضمون فالفن هو الذي يكشف للشعور (الوعي) Conscience الحقيقة بشكل محسوس، والجمال هو الظاهرة المحسوسة للفكرة ونقصد هذا الجمال الفني لأن الجمال الطبيعي لا يتساوى معه.

ولقد اقترب هذا الاتجاه الذي ينحو إلى إضفاء الأهمية على مضمون العمل ومفهومه الروحي من الاتجاه الفني الذي ظهر في آلمانيا في هـــذا العصــر والـــذي نــادت بــه المدرسسة التــي عرفــت باســم "نازارينيان" Nazarheniens بزعامة أفربيك Overbeck وشنور Nazarheniens وقد أشار هيجل في كتابه علم الجمال Estheitique في الجزء الثالث ص 215 ترجمة جانكلفيتش بقوله عن الجمال: "إن التصوير لا يجب أن يتوقف عند تميثل الأشياء التي يبدو أنها تشيد الفكر إلى آراء عامة وعميقة ولكنها يجب أن تذهب إلى ما هو عكس ذلك تماماً لتمثيل الشيء في ظاهرة البسيط كما يبدو أي لدرجة أن يصبح الشيء غيرذي أهمية، ويصبح الهدف الرئيسي هو الإبداع الفني لما هو ظاهر فقط" فإن وضع التغيرات السريعة للسماء أوقات اليوم على لوحة ما يشير إلى اكتمال الفن ويتميز هيجل في نظرياته بتطبيق الجدلية الثلاثية على علم الجمال (الموضوع- نقيضه- المركب).

ولعل تقسيم علم الجمال إلى مستويين مختلفين فى نظرية عصور الفن الثلاثة وترابط الفنون فى نظام كامل، هى أهم نقطة تاريخية جدلية حركت فكر هيجل وكان قد سبقه إليها الإيطالي جيا مباتستا Giamabattista وكذلك نلاحظ فى نظريته عن عصور الفن التالي

أولاً: إن إشارته إلى الفن الرمزى خاصة فى بابل والهند ومصر تشير إلى أهمية فنون الشرق هذا من جهة، ومن جهة أخرى تشير إلى رد فعل الحركة الكلاسيكسية إلا أنه من الناحية التفصيلية فإنه لم تكن لدى هيجل معلومات كافية عن أشكال هذا الفن، بينما أشار هيجل إلى الفن الإغريقي فأشار إلى العصر الكلاسيكي وكانت الرومانسية بالنسبة له هي الفن القيوطي، وقين معاصريه، وهي أيضاً الفن السيعي(1).

وقد يؤخذ على هيجل أن تحليله لهذه العصور يعد رسماً غير واضح المعالم لتفسير الفن اجتماعياً، هذا فيما يتعلق بعصور الفن، أما ما يتعلق بترابط الفنون فهو يجمع الهندسة والشعر وفقاً للترتب الآتى: الهندسة، النحت، التصوير، وهذه هي مجموعة الفنون الموضوعية أما الفنون الذاتية فتضم الموسيقي ثم الشعر، وهذا التنظم للفنون لا يتعارض مع نظرية العصور ولكنهما يتداخلان، فالفن الرمزى يظهر جلياً في الهندسة، والفن الكلاسيكي يعبر عنه النحت قبل كل شيء ويتمثل الفن الرومانسي في التصوير ثم الموسيقي والشعر ويعد الفن الأخير هو أسمى الفنون، بل هو الفن العالمي لأنه يمثل كل الفنون الأخرى.

وعندما قارن هيجل بين الموسيقى والهندسة تنبأ بالشكلية الموسيقية، كما نجدها عند هانزليك Hanslik أو سترافنيكى Stravinsky ولكنه أعرض عنها ليضع نظرية أكثر شاعرية عن الموسيقى.

⁽¹⁾ Souriau Etienne: Clefs Pour P 40.

والشعر عند هيجل- كما سبق أن رأينا المرحلة الجدلية السامية للفن، وفي نفس الوقت يعلن نهايته فقد ذهب إلى أن العمل الفني يصبح جميلاً كلما كانت حقيقة مضمونه الروحي أكثر عمقاً، وإذا وجد هذا المضمون تمثيلاً في الفن تحول الفكر لما هو أبعد من ذلك فيتحول إلى الشكل الموضوعي ويرفضه ويلج في ذاته ويصبح الفكر المطلق دين بعد أن كان فن في ذاته وتبدأ مرحلة جديدة ولكن يقف هنا دور عالم الجمال (1).

12- شوبنهور (1860 -1788) Schopenhauer عثوبنهور -12

فيلسوف مثالى ألمانى، يعد أحد تلامذه كانت، درس فى برلين وفرانكفورت منذ عام 1863 ويعد كتابه العالم إرادة وتمثلاً هو الكتاب الرئيسى له الذى وضع فيه أسس مذهبه.

والواقع أنه لا يمكن فصل فلسفة شوينهور في الجمال والفن عن فلسفته بصفة عامة، وعلى هذا النحو يصبح الفنان شائه شأن الفيلسوف فهو مثله عبقرياً، بل ويملك القدرة على التأمل الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية وللفن وظيفة تطهريه، فهو يهدف إلى الوصول إلى نوع من الغناء التام، أو الغبطة الشاملة التي تتحقق بها إرادة الفنان ومقدار إبداعه الفني.

وسوف نحاول إلقاء نظرة تفصيلية على فلسفة الفن عند شوبنهور من خلال مؤلفه الكبير العالم إرادة وتمثلاً، الذى يظهر فيه مقدار ارتباط مفهوم علم الجمال بمتيافيزيقاه المثالية.

⁽¹⁾ Ibid.

وتنحو فلسفة شوينهاور إلى تعميق الحياة الخلقية الوجدانية، من خلال رؤيتها التشاؤمية لحياة الإنسان واعتبارها أن أصل الشرهو عبودية الإرادة، والتعلق بالحياة (1).

ولقد ذهب شوينهور إلى التعلق بالحياة، وعبودية الإرادة التى تتجم عن قصور العقل فى إشباعها هى من العوامل التى تسبب للإنسان الألم والمعاناة، وتفقده السكينة والهدوء تلك الحالة التى لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال تأمل الجمال، وممارسة الحياة الأخلاقية الفاضلة.

ويرى شوينهور أن بالإمكان التغلب على الإرادة وقهرها وهو لا يبلغ هذه الحالة إلا من خلال ممارسة الفن.

وهكذا يترسم شوبنهور طريقين للحد من سيطرة الإرادة وعبوديتها أحدهما مؤقت، ويتحقق في لحظات التأمل الجمالي، والآخر دائم ويتمثل في ممارسة الأخلاق الفاضلة، والزهد.

شروط الاستهتاع الجهالي:

يذهب شوينهور إلى أن هناك شرطان للمتعة الجمالية لا يمكن لها أن تتحقق بدونهما هما: توافر الأسن (الذات العارفة)، ووجود الموضوع (باعتباره موضوعاً للجمال) فعندما تنظر الذات العارفة أو (المتاملة) لموضوع تأملها، فإنها لا تراه باعتباره شيئاً جزئياً أو مادياً يمثل أمامها، بل تراه باعتباره مثالاً أفلاطونياً (2).

Schopenhauer: The World As Will And Representation T. By E,F. J Payne. U.A.R Dover Publications, Inc. New York 1966.

⁽²⁾ Ibid P 254.

ويتوقف التأمل الجمالي عند شوينهور على الذات المتحررة من أسر إرادتها، أي الذات الخالصة من ميلها لإرادتها، والتي تتجه صوب الموضوع الجمالي تحاول إدراكه وهي متحررة من العلاقة بالإرادة أو المشيئة وعند شد تشعر بالسكينة وهي حالة الخلو من الألم، أو الخير الأسمى الذي هو حالة الآلهة.

يقول شوينهور في معرض كتابته عن ألم، وصراع الإرادة:

"إن الإنسان يدرك الأشياء بدون اهتمام شخصى أو ذاتى ولكن بموضوعية خالصة، وعندئذ يشعر بحالة السكينة التى حالة الخلو من الألم، الحالة التى آثى عليها أبيقور واعتبرها الخير الأسمى إنها حالة الآلهة التى تتحرر فيها من صراع الإرادة الشقى.... وتتوقف عجلة أكسيون عن الدوران (1).

وعلى هذا النحو تتأثر الفنون عند شوبنهور بالذات أو المتذوق، فكلما تحرر الفن من عبودية الإرادة كلما بدا صافياً كاملا أما ما يعتريه من النقص فيعزى إلى أنه لم يخلص تماماً من أدران الإرادة، ولم يتحرر من عبودية الرغبة.

ويرى شوينهور أنه لكى يصبح الإنسان مستمتعاً بلذته الجمالية ينبغى عليه أن يتخلص من إرادته ومن فرديته ومن أهوائه الخاصة، ويصبح مشاهداً حراً نزيهاً يقول شوينهور في مسالة التأمل الخالص للفن.

⁽¹⁾ تحكى الأساطير الإغريقية أن Ixion قد عوقب بشدة عندما حاول أن يجتنب جونو من جوبيتر Jupiter فربط في عجلة ندور إلى الأبد في لهيب الجحيم. وهذه إشارة من شوبنهور إلى مقدار شقاء الإرادة وعذابها الأبدى الذي لا ينتهى عند حد.

"عندما نتحرر من الإرادة فإننا نسلم ذوانتا للمعرفة الخالصة ، ونصبح في عالم تغيب فيه الأشياء التي تستميل إرادتنا... ونرتفع بعيداً عن كل ذلك، ونصبح كما لو كنا في النوم أو الأحلام وتتلاشى السعادة ، ولا نصبح عندئذ أفراداً فالفرد يمكن أن ينسى ، وتظل مجرد الذات العارفة فحسب التي تطل كعين واحدة على كل المخلوفات العارفة ... وهنا تتلاشى جميع الاختلافات الفردية ، وعندئذ فسوف يستوى في نهاية الأمر أن تكون العين المدركة هي لملك قوى ، أو لشحاذ يائس ، لأنه لا البهجة ولا الألم يمكن أن تجتاز معنا تلك الحدود" (1).

وتتوقف التجرية الجمالية - التى تخلص نفس الإنسان وتحرر إرادته - بشكل كبير على الجانب الموضوعي المتعلق بالمثل الأفلاطونية إذ يذهب شوينهور إلى أن العلاقة تقوى بين الذات وموضوعها، أو بلوغ موضوعها وهو المثال الذي لا يتحقق إلا عندما تتحول الذات إلى "ذات عارفة خالصة" مجردة من الإرادة، خالصة من الأهواء والانفعالات، برئية عن المشيئة. فهنا يصبح الموضوع الجمالي مثالاً أو صورة خالدة.

ويفرق شوينهور فى عرضه للإرادة بين الشخص العدادى، والعبقرى. فالأول ينساق بعد لحظات تأمله الجمالى فى دوامة الوجود وتستميله إرادته، وحبه للحياة، فيرى الأشياء من حوله فى جزئيتها، وتتحكم فيه عواطفه فى حين أن العبقرى بيراً من كل هذه الانفعالات ويصبح ذا نظرة ثاقبة، وموضوعية، أى متجردة من الهوى والمصلحة.

وهكذا يبدو الشخص البعقرى وقد تجرد من أنانيته وأغفل وجود الأنا في هويته، ومن ثم أمات إرادة الحياة التي تعد مصدراً

⁽¹⁾ Ibid.

لتعاسته، وتردده وحيرته ويأسه وتلك هي الصفات التي تقترن بإبقاء إرادة الحياة في الفرد العادي، وهي التي تضله عن رؤية الحقيقة والتوحد بموضوع إدراكه في عالم المثل (الأفلاطوني).

ويمكننا إجمال مميزات أو خصائص العنصر الـذاتى مـن عناصر التجرية الجمالية على النحو التالى:

- 1-الشخص المتأمل فسى تجربت الجمالية هو الذي يموت فيه الشعور بالأنبا (بالأنانية) فبلا يفكر في ذاته على أي نحو من الأنجاء.
- 2-الشخص المتأمل هو العنصر الذاتى الذى يستغرق فى اتحاد صوفى داخل العمل الجمالي بعد أن يصبح فى هوية واحدة مع الأشياء والموضوعات.
- 3-الشخص المتامل هو الذي تموت فيه إرادة الحياة المتجسدة في الرغبة والمشيئة والميول النفسية، ولا يبقى منه إلا الشعور المجرد بتمثل المالم.
- 4- يلازم وجود الشخص المتأمل- حال تامله- موضوعاً للتأمل كأن يكون لوحة فنية، أو تمثالاً أو منظراً طبيعياً خلاباً، أو غيره من صور الجمال حوله.

ويعود شوينهور بعد أن يرسم للنفس طريق الخلاص عن طريق التحادها بعالم المثل، والانطلاق بها إلى عالم الفن، والكشف عن مثاليته بعد تجريدها وتتزيهها من أدران الإرادة، يعود ليفسح مجالاً آخر لتهطيرها وتهذيبها وتخليصها من كآبة، ويأس إرادة الحياة هو مجال

الأخلاق الفاضلة والزهد، "فهو الذي يطهرها من شوائب الرغبة والانفعال، والهوى" (1).

ويذهب شوبنهور في مسأله الزهد باعتبارها موضوعاً للخلاص إلى تحديد الصلة بين إرادة الحياة، وبين الجسد ثم ينتهي إلى أن الثاني يعد تجسيداً للأولى، ورمزاً لضعفها وشريتها، وأنه لما كان لا هروب من أضرار هذه الإرادة في وجود تعبيرها المتجسد المتمثل في الجسد فمن ثم كان من الضروري أن تهمل الإرادة، وبالتالي يغلق الباب أمام مطالب وشهوات الجسد التي تتمثل بأعلى صورها في الغريزة الجنسية التي كانت محل تقديس اليونان، فأشاروا إليها في فلسفتهم وأشعارهم فقد قال هزيود وبارمنيدس بأن الايروس هو الأول والخالق، كما أنه يعد المنبع الرئيسي التي صدرت عنه كل الأشياء (2).

وفضلاً عن الاتجاه إلى قتل أو إماتة شهوات الجسد فإن شوبنهور يرى ضرورة تهذيب النفس، وذلك بتخليصها من الشعور بالأنانية الذي ينشأ من صراع الإنسان مع الغير ومن محاولته تأكيد ذاته عن طريق إنكار وجود الآخرين ومحاولة القضاء عليهم، وخاصة إذا تعارضت إرادته معهم واختلفت رغباته مع رغباتهم. والإنسانية في تصور شوبنهور صورة من صور صراع الإرادة في طبيعة الإنسان⁽³⁾. ويقدر ما يرقى الإنسان في سلم وعيه (معرفته) فإنه يكون محتماً على هذا الشعور بالأنانية الوصول كذلك شانه شأن الألم والمتعة - إلى أعلى درجه له، وهو يتجسد في صراع الفرد مع الغير، ومدى تغلغل الأنانية في

⁽¹⁾ Schopen Hauer: The World As And Representation (1) P.197.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

طبيعة الإنسان منواء على مستوى الفرد أو النوع وما تسبيه من حدوث حالة الحرب (حرب الجميع ضد الجميع) على حد تعبير توماس هويز (1).

ويحاول شوبنهور أن يفسر الأنانية فيبذهب إلى القبول بوجود عالمن: أحدهما صغير والآخر كبير، الأول هو عالم الذات والثاني هو وجودهما في العالم باعتبارها ظاهرة من ظواهره ⁽²⁾. التي تقع في حدود تمثلاتنا العقلية وهنا ينشأ الصراع الأزلى بين العالمي، العالم الذي ينحو إلى تأكيب النذات باعتبارها مركز الكون وأساس العالم، ومنبع الحياة والحركة هذه الذات الإنسانية التي تفهم العالم، وتتمثله عقلياً ، أنها تتضاءل عندما تحس نفسها ضائعة تائهة ، حزينة ، معذية ، في وسط هذا الزمان والمكان اللامتناهيين، وعلى هذا النحو تنشأ الأنانية عند الفرد من اجتماع عاملين هما إحساسه بعظمته باعتباره مركز الكون (على نحو ما جاء عند أرسطو) وشعوره بنالهوان والضعف لاحساسه بوجوده باعتباره ظاهرة من بين آلاف الظواهر التي يمتلئ بها العالم، فضلاً عن إغفال الآخرين لوجوده المشخص، وعدم أكتراثهم به هذه الدوافع مجتمعة تتمي في أعماق الإنسان أو العالم الصغير) على حد تمبير شوبنهور الأنانية أي التمركز حول الذات الذي يدفعه إلى تدمير المالم، والآخرين إذا ما تعرضت إرادتهم ورغباتهم مع إرادته الفردية.

ويتولد الظلم والشر من عنفوان الأنانية وتسلطها الدائم على ضمير الإنسان فالأنانى يوقع الشر والظلم بالآخرين، ويضر بمصالحهم نتيجة حبه الشديد لذاته، وكذلك نتيجة تفكيره المطلق في مصلحته.

 ⁽¹⁾ توماس هوبز: فیلسوف إنجلیزی ومن رواد علم السیاسة عاش مسا بسین عسامی
 The Leviathan ومن أشهر كتبه مثاب التنيني

⁽²⁾ Schopen Hauer: The World As And Representation VII P.244.

والمظلوم شخص معتدى عليه ومقهور، يشعر بانهزام إرادته أمام الآخرين، وأنه حرم من تأكيدها.

أما الظالم فهو شخص أنانى أثيم اعتدى على حرية الآخرين، وسلبهم حق تأكيد إرادتهم (1) وهو غالباً ما يشعر بالندم والحزن على ما اقترفه من مظالم مع الآخرين وقد يكبر شعور الندم فى نفسه ويصل به إلى حد القتل وهكذا تقوم القوانين وتؤسس الدول فى ضوء هذه المشاعر العدوانية الآثمة التى يتعامل بها أبناء البشر مع بعضهم البعض فالإنسان الذى يود الأمان يجدر به أن يضحى بحقه فى ظلم الآخرين مقابل تضحية الآخرين بهذا الحق ومن هنا نشأ العقد الاجتماعى (2).

(1) Ibid.

⁽²⁾ العقد الاجتماعى كان حق الملكية والمحافظة عليها من الأمور العسيرة فى حالــة الطبيعة، فقد جار البعض على حقوق جيرانهم وطمع الآخرين فى أملاك الــبعض فتغشت حالات اغتصاب الملكيات والاعتداء علــى الجــوار، وظهـرت المــخرة والطمع، وانتشر السخط والظلم فى الحالة الطبيعية الأولى.

ومع انتشار الحسد والغيرة وتغلب الأقوياء على الضعفاء تحولت حالة الفطرة الآمنة من حالة سلام وأمن وحب، إلى حالة حرب وخوف وكراهية، وصدراع على الممتلكات الخاصة، وتحول حق الملكية الطبيعي الذي وهبته الفطرة الأولى للإنسان - والذي بمقتضاه أمن الناس الشرور باحترام بعضهم لملكيات البعض الليسان - والذي بمقتضاه أمن الناس الشرور باحترام بعضهم لملكيات البعض إلى رأس حربة في صدر كل إنسان، فتحول معه مجتمع الطبيعة إلى مجتمع حرب ونزال وصراع.

والعقد الاجتماعي يعنى تعاقد يضم طرفين هما: الشعب والحكومة أو الملك، ولا يصبح العقد لاغياً إلا إذا أخل أي طرف منهما بالتعاقد فإذا حدث وأهمل الملك في مسئوليته تجاه الشعب، أو أخل بتعهداته أو تعدى السلطات التي خولها له الشعب تعين عزله.

أما وجود الخيرعند شوبنهور فهو موجود نسبى موقوف على استحسان الرغبة واتجاهها نحوه، فالإرادة تميل طبيعياً إلى ممارسة الخير نسبياً يختلف من شخص لآخر، ومن بلد لآخر، بل ومن عصر لآخر والأكثر من هذا أن يختلف الخير في ذات الشخص نفسه من وقت لأخر.

وإذا كان الخير نسبياً فإن الشر نسبياً بنفس الدرجة لأن ما ترغب فيه الإرادة يعد شراً، ولما كانت الإرادات تختلف فقد اختلفت الاتجاهات والآراء فيما يتعلق بموضوع الشر وأصبح الشر نسبياً كذلك.

ويذهب شوينهور إلى أن الفضيلة والزهد من وسائل التخلص من إرادة الحياة، والفضيلة عنده عقلية، بيد أنها لا تضاد العقل، وتقوم على مبدأ الشفقة أو التعاطف الذي يصل إليه الإنسان عن طريق اختراق حجاب أو ستار (المايا) - الوهم أو الخداع - ويرى الحقيقة مائلة في عذاب الإرادة وألمها الذي يشترك فيه مع الجميع فيشعر عندئذ بالتعاطف الوجداني أو المشاركة الوجدانية مع الآخرين.

ويتوقف الوصول إلى أعلى درجات الفضيلة على الإنسان الذي يحاول جاهداً إزاحة ستار المفريات والوهم عن حقائق حياته الروحية.

حويموجب هذا العقد يتنازل الأفراد عن حقوقهم في الحياة وفق قانون الطبيعة، وعن الحق في عقاب من يخرج على هذا القانون لذلك تتساول طبيعة العقد الموافقة من قبل الأفراد أو الأغلبية على التنازل عن جزء من حقوقهم الطبيعية الخاصة بالدفاع عن أنفسهم، ومعارضة الخارجين على القانون إلى المجتمع ككل، والهدف من التعاقد هو تنظيم حماية الحقوق الطبيعية للفرد وما يتملكه من حقوق كحق الحياة والملكية والحرية.

وفضلاً عن الفضيلة يذكر شونبهور موضوع الزهد باعتباره مرحلة تعتمد على المجاهدة في سبيل القضاء على إرادة الحياة في الإنسان.

ويتمثل الزهد في السعى وراء الفقر الاختياري، مثل التنازل عن الثروة أو الجام، فضلاً عن كبح إرادة الإنسان في كل ما يشعره باللذة أو المتعة في حياته.

وينبغى أن نفرق بين نوعين من السعادة التي ينشدها الإنسان في حياته عند شونبهور- الأولى هي السعدة التي يحققها الإنسان في الخلاص عن طريق الرؤية الحدسية للمثال الأفلاطوني في عالم الفن الجميل- وهي سعادة وقتية تنزول بزوال الموقف الذي يتطلبهم أما السعادة الناجمة عن الأخلاق عند شوينهور فهي سعادة أبدية لا حد ولا نهاية لها في حياة الفرد الذي يسلك في سبيل الخلاص.

ولقد تمسك شونبهور بنظريته الأخلاقية القائمة على الزهد والخلاص، وتخليص النفس من إرادة الحياة إلى درجة تصور معها أنها تصلح لأن تكون نظرية في الدين واعتقد في نفس الحال في رؤيته للفن الذي اعتبره أداة لتطهير النفس من رغباتها، وإرادتها الغلواء في حياة الشقاء والألم.

شوينهور وتقسيم الفنون:

يقوم تقسيم شوبنهور للفنون على أساس أهميتها فيضع الموسيقى في قمة هذا التقسيم، ويرتبها ابتداء من فن العمارة ثم النحت فالتصوير ثم الشعر (التراجيدي).

ويدنهب شونبهور إلى أن الموسيقى هم الإرادة النقيمة التي تجسدت لتحقيق تمثلها ووجودها في العالم، فهي لذلك تعد من أرفع أنواع القنون وأسماها.

وقد حاول شوبنهور أن يقدم نظريته الفنية ورؤيته في الفنون من خلال ميتافيزيقاه المثالية، فقد رفض أن تكون السيمترية معياراً أو محكاً للجمال المعياري، أو الجمال بصفة عامة، ورأى أن اكتشاف الجمال في فن العمارة يقوم على أساس التوحد والاندماج بين المشاهد والموضوع الجمال. أما فن النحت والتصوير فقد ذهب شوبنهور إلى أنهما ناقصان لأنهما لا يعبران عما يجسدان بالصوت، كما رأى ضرورة الاعتماد على النظرة الذاتية أثناء تأمل المناظر الطبيعية في فن التصوير، وكذلك التركيز على التأمل الموضوعي الخالص للطبيعة والحق أن اتجاه شوبنهور في التصوير من الطبيعة يأتي على عكس التصوير الحديث لهذا الفن. ففي حين يرى الأول ضرورة التمثيل الموضوعي الخالص للطبيعة، يرى الفن الحديث كالمرسة الانطباعية ضرورة التمثيل الموضوعي الخالص للطبيعة، يرى الفن الحديث كالمرسة الانطباعية ضرورة النظرة الذاتية للطبيعة محل النظرة الموضوعية (1).

أما فن الشعر فقد أخطأ شونبهور عندما فصل بين المادة والصورة أو الشكل والمضمون - ولما كان تأثير ميتافيزيقاه على الفن كبيراً فقد رأى أن يصور لثال فحسب في الشعر دون مراعاة لشكل القصيدة، ومن ثم فقد غفل عليه أهمية الربط بين الشكل والمضمون، وأنهما يمثلان وحدة العمل الفني.

⁽¹⁾ سعيد محمد توفيق: ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور ص 258.

أما الموسيقى عند شونبهور فقد كانت أسمى أنواع الفنون أكثرها استغراقاً فى فلسفته، ولهذا فقد أهتم بالنوع الخالص أو موسيقى الآلات فيها، وبذلك الاهتمام يخالف شوينهور الفلاسفة ويتجه بفن الموسيقى اتجاهاً مغايراً و الموسيقى عنده هى تجمعد للإرادة الكلية وتعبير موضوعى ومباشر عنها فكأنها تعبير عن العالم بل إنها تصبح كالمثل ذاتها التى تمثل مظاهرها المتعددة عالم الأشياء الفردية.

لهذا فقد اختلفت الموسيقى عن غيرها من الفنون الأخرى وسمت عليها، فهى ليست صورة للمثل الأفلاطونية، بل هى صورة مجسدة للإرادة نفسها التى تعد المثل مظهراً موضوعياً لها، ومن ثم كان تأثيرها أقوى، وأعمق من كل الفنون الأخرى، والسبب فى ذلك أن الأخيرة لا تتحدث إلا عن مظاهر، فى حين تتحدث الموسيقى عن الشيء فى ذاته (1).

ورأى شونبهور أن فنون العمارة والنحت والتصور لا تعبر إلا عن مراحل متدرجة، تكشف عن إرادة الإنسان وجهوده، أما الموسيقى فهى المجموع الكامل لكل تعبير فنى وصوت الإرادة الكاملة للإنسان والطبيعة.

وجدير بالذكر أن شوينهور يتفق مع كل من كانت وهيجل في رأيهما عن تعبير الموسيقي عن فن غير محدد المعالم - فهي لا تقف عند حد المشاعر الفردية في الأوقات الجزئية المحددة بل تعبر عن طبيعة هذه المشاعر⁽²⁾.

⁽¹⁾ Schopen: The World As Will and Representation V.1 P196.

⁽²⁾ Ibid.

تعليق وتقييم:

قدم لنا شوينهور فلسبفة جمالية مثالية قامت على أساس التطهر والسمو وقتل إرادة الحياة التي تدفع الإنسان لارتكاب الجريمة والخطأء ولو أننا تأملنا فكرته عن الإرادة لوجدناها تشبه إلى حد كبيرنفس فكرة الإرادة عند ديكارت الذي ذهب إلى أنها منبع الخطأ في حياتنا "وأنها أوسع نطاقاً من الذهن لذلك فهي مصدر الأخطائنا"⁽¹⁾. على حد قوله في الميادي، كما يقول في التأملات ".... ولما كانت الإرادة من شانها ألا تبالي فمن أيسر الأمور أن تضل وتختار الذلل بدلاً من الصواب، والشر عوضاً عن الخير مما يوقعني في الخطأ والإثم" (2). وهذه هي الإرادة الإنسانية عند ديكارت التي تعلوها إرادة الخالق ومشيئته، تلك الارادة العالية التي يخضع الانسان لها راضياً، شاكراً الله على نعمته وليست الإرادة الكلية المتمثلة في الإنسان والعالم والتي أراد لها شوبنهور أن تصبح ديناً فلسفياً أو نظرية في الدين بيد أنه يستدرك في نصوصه ويقول: ولكن هل يوجد دين بدون ديان؟! ولعل السبب في هذا التساؤل هو أنه كان غير مؤمن بوجود الله، كما كان العدم في تصوره هو طريق الخلاص، وليس الإيمان بالله أو الإخلاص في العبادة.

ويتفق شوينهور من جهة أخرى مع الاتجاه المالبرانشي الذي يدعو إلى الفضيلة، وسلوك سبيل الزهد في الحياة، وكذلك محاولة إماتة الرغبات والشهوات، والميول أي إماتة الرغبات الحسية التي تدفع الإنسان إلى ارتكاب الخطأ. إن هذا الإتجاه واضح في مذهب شوينهور

Descartes, Principes.A.T. Tom 1 X P N 35 P.83
 ديكارت: التأملات : ت.د عثمان أمين التأمل الثالث ص 136.

المثالى بيد أنه يدافع فيع عن الياس والتشاوم، ويهدف منه إلى إماتة الرغبة و إغلاق طريق الأمل في وجه الإنسان فإذا كان الأول ينزع بصفته مسيحياً كاثوليكياً إلى سلوك إماته الشهوة، وممارسة الزهد، وترويض النفس، فما ذلك إلا لأنه كان ينتظر مثوبة الخالق ونعمته، آملاً في الفوز بالأبدية السعيدة أما شوبنهور فماذا كان يقصد من قهر النفس وقتل الرغبات، ووئد إرادة الحياة والخلاص عن طريقي الفضيلة والفن؟ لقد كان يقصد الخلاص بدون أمل، لأنه لم يكن يمرف نعمة الدين ولعل فقدانه للشعور بوجود الله، هو الذي صبغ ميتافيزيقاه رغم معاولة توخي الفضيلة، وتهذيب النفس، والخلاص بها من سجن الجسد والملذات بطابع التشاؤم ففي الوقت الذي كان يسعى فيه مالبرانش إلى تنقية النفس من شوائب الحس وصقلها بالفضيلة والإيمان في سبيل أن تتلقى المعرفة والإلهام عن طريق "الرؤية في الله" فإن شوبنهور كان يسلك طريق الخلاص الميتافيزيقي، فيبلغ بالنفس حداً تتمكن فيه من يسلك طريق الخلاص الميتافيزيقي، فيبلغ بالنفس حداً تتمكن فيه من الكشف عن المثال الأفلاطوني.

وهناك وجه للشبه بين موقف شوينهور من الإنسان وموقف بسكال منه ففى حين يبرى الأول أن الإنسان أنانى بطبيعته متكبر بفطرته يحس بأنه مركز الكون وأصل العالم بيد أنه ضعيف عاجز يحس بالنقص والضآلة عندما يكتشف أنه لا يعدو أن يكون مجرد ظاهرة من بين آلاف الظواهر التى يمتلى بها الكون من حوله، ومن جهة أخرى فإنه يحس بضآلته أمام الآخرين الذين يغفلون أو يتفاقلون عن وجوده فى حين أنه يكون أنانيا متسلطاً متمركزاً حول ذاته يشعر بالقوة والخيلاء، وعلى الرغم من وجود هذ التشابه بين موقف كل من الفيلسوفين من الإنسان، بيد أنهما يختلفان فشوبنهور يركز فى

ميتافيزيقا الإنسان على البعد الميتافيزيقى فينظر إليه باعتباره ظاهرة، ويرجع إحساسه بالألم والعجز إلى ما يحسه من شعور الإهمال ممن حوله، في حين يضيف بسكال إلى موقف مالبرانش بعداً لاهوتياً جديداً يفتح له الطريق المغلق إلى الإيمان بالخالق وقدرته وهو إحساس الإنسان بالضعف والجهل في فهم فسيولوجية أدق الكائنات الحية، هذا الموقف الذي يمثل للانسان مفارقة مطلقة إنه موقف إحساسه بالعجز والحاجة إلى موجود أعلى منه وهذا الموقف الدائم بالقصور والعجز هو ما يجعله ينطلق إلى الإيمان بالدين.

وكما أننا نجد لموقف شوبنهور الميتافيزيقى أصداء فى مذاهب فلاسفة المدرسة العقلية أمثال ديكارت ومالبرانش، وبسكال فإن ميتافيزيقا الفن عنده كانت قد وجدت ما يتفق معها، وما يختلف فى مذاهب فلاسفة الفن القدماء، والمحدثين أمثال أفلاطون وكروتشه.

فهو يتقق مع أفلاطون في طريقة بحث النفس الخالصة عن المثل بعد أن تتخلى عن إرادة الحياة وفي ذات الوقت يتفق مع كروتشه في تأكيد انفصال العنصر الموضوعي للعمل الفني عن شرائط الوجود، ووجوده مستقلاً وفي مثالية، فلا تستطيع الكشف عنه سوى روح (ذات) تجردت من أوهامها، وتتزهت عن أغراضها ومع ذلك فإن ثمة وجه للاختلاف يبرز بين شوينهور وكروتشه بشأن موضوع الصورة والمادة في العمل الفني، فقد فصل الأول بين الشكل والمضمون، ولم يهتم سوى بالمضمون المثالي. في حين أن كروتشه لم يجعل للمضمون خصائص فنية سابقة على العمل، أو الخلق الفني وإذا كان للمضمون قيمة فإنه لا يكتسبها إلا من خلال العمل الفني ذاته.

يقول كروتشه في المجمل في فلسفة الفن: ".... أن العاطفة أو الحالة النفسية ليست مضموناً خاصاً بل هي الكون كله منظوراً إليه من ناحية الحدس. وليس في وسعنا أن نتصور في خارجها أي مضمون آخر ليس في الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصور الحدسية، لا الأفكار التي هي الكون باسره منظوراً إليه من ناحية التعقل، ولا الموضوعات الفيزبائية والعناصر الرياضية التي هي الكون باسره منظوراً إليه من ناحية الإرادة "(1). وفي هذا النص نلاحظ كيف يربط منور أليه من ناحية الإرادة "(1). وفي هذا النص نلاحظ كيف يربط تصور مضمون مهما يكن شانه يكون خارجاً عن الصورة الحدسية. وما الفكر، والعقل والتخطيط، والتجربة، والإرادة إلا وسائل موضوعة لخدمة الفن، لكنها ليست بذاتها فناً.

مناقشة منهجية لجهاليات شوبنهور:

عرضنا لفيلسوف له شانه الكبير في عالم الجماليات وأحد الذين يكملون فريق كبار النظريين الرومانسيين وترجع أهميته إلى تأثيره الكبير على الفن خاصة على ريتشارد واجنر Richard Wagner.

والحق إنه لا يمكن فهم علم الجمال إلا بعد فهم ميتافيزيقاه وشوبنهور فيلسوف مثالى يجعل من العالم المحسوس تمثيلاً خالصاً وهنا يكمن ابتكاره فهذا التمثيل ينبع أساساً من الإرادة سواء كانت إرادة الكينونة أو إرادة الخيال إلا أن هذه الإرادة سيئة كالإنسان وكالعالم أجمع وذلك يرجع لتشاؤم شوبنهور الشديد، والعملية التي تولد هذه

 ⁽¹⁾ بندئو كرونشه: المجمل في فلسفة الغن، ت سامي الدوربي دار الفكر العربي،
 القاهرة طبعة أولى 1947 ص 556.57.

الإرادة تـدخلنا فـى همـوم لا تنتهـى وشـعور بالسـخط والآلام وفـى هـذه المروف كيف يمكننا التحرر من هذه الماساة؟

ويرى شوينهور أن هناك طريقتان للتحرر من هذه الماساة الأولى أخلاقية: وتتمثل في الشعور بالشفقة وإلغاء الفوارق بين البشر، أما الفن فهو الوسيلة الثانية التي تحررنا من إرادة الحياة والتأمل الجمالي يصل بنا إلى عالم الأفكار فهي أول تعبير عن الإرادة.

وهكذا يقترب شهوبنهور من الفلسفة الأفلاطونية أكثر من افترابه من أفلاطون نفسه وهكذا يحررنا الفن بترك كل من الإرادة والرغبة في الحياة معلقتين، كما يعطينا تجرية الحياة السامية التي سنجدها إذا توقفنا عن الحياة.

ولن نتمرض هنا لتفاصيل الجدلية الحسية التي يجمع فيها شوينهور كل الفنون التي تتقسم إلى فنون سمعية وأخرى بصرية.

وعندما يضع شوينهور الموسيقى على قمة الفنون ويعتبرها مستقلة تماماً عن أى صورة مكانية أو عن كل فكر مجرد فإنه يعتبرها شكل من أشكال حياتنا الداخلية أى الزمان وهو يستوحى هذه الفكرة من فلسفة كانت بقول شوينهور: "إنها الإرادة بذاتها حتى يمكن أن نقول أن العالم موسيقى مجسدة وكان مالا رميه من بين الشعراء الذين تابعوا شوينهوز خاصة فى تصوراته عن أصل الشعر الخالص أو الموسيقى على حد تعبيره" (1).

ومع أن الفكرة الأخيرة التي فسرت العالم بالموسيقي تعني ضمنياً إبداع المالم إلا أن شوبنهور تجاهلها تماماً فلم يكن يعنيه الإبداع

⁽¹⁾ Ibid.

فى شيء لقد صب اهتمامه على فكرة الفن الحر ووصل للظاهرة الجمالية بالتأمل الفطرى وهو هنا يحاكى أفلاطون الذى يضع الظاهرة الجمالية كاملة وملاصقة للتأمل والحب اللذان يسموان بنا إلى الأفكار ويضع أفلاطون كل نظرية في علم الجمال على الجدلية الصاعدة (1).

13- كوندناك Condillac كوندناك -13

كان لكوندياك الفيلسوف الحسى الفرنسى اهتمام كبير بارلفن خاصة بفن الموسيقى والشعر وسوف نعرض لفلسفة الجمال والفن عنده من خلال إلقاء الضوء على الموضوعات التالية:

مقدمة.

- 1- القدماء بين الموسيقي والشعر.
- 2- التعبير بين الموسيقي و الكلمات.
- الحساسية والخيال عند الإغريق.
 - 4- لغة الحركة وخصوبة الخيال.
 - 5- العادات والعرف وتقدم الفنون.
- 6- فن الموسيقي بين الخبرة، والتدوق.
- 7- الإنشاد والموسيقى بين القديم، والحديث.
- 8-أسباب نشأة الإلقاء البسيط المعاصر والاختلاف بين عروض القدماء والمحدثين.

⁽¹⁾ Ibid.

تعليق وتقييم:

يبحث كونايدك في الفصل الخامس من كتاب "المقال" في الفنون بصفة عامة لكنه يخص الموسيقي Musique بالذكر فيسرد تاريخها باعتبارها جزء لا يتجزأ من اللغة، كما يبحث صلتها بعرض الشعر ونظامها الديوتوني (مبدأ انتظام القوة) والنشأة التاريخية للموسيقي عندالرومان واليونان وتطوراتها اللاحقة والتحسينات التي أدخلت عليها والتمييز بين موسيقي الماضي والحاضر، والدور الذي كانت تلعبه الموسيقي في مجالات الشعر والمسرح بين الماضي والحاضر وخصوبه الخيال اليوناني والإغريقي عن الخيال في القرن الثامن عشر.

وسوف نشير إلى كلف كوندياك بفنى الموسيقى والشعر وتطرقه إلى دراسة بقية الفنون كالغناء والمسرح من خلال دراسة نشأتها وتتوعها عبر تارتخها الطويل وسوف نحاول عرض فلسفة الفن عند كوندياك من خلال مناقشة ما تضمنه فكره عنها في هذا الفصل من "المقال".

1-القدماء بين الهوسيقي والشعر:

يقول كوندياك في استهلال فصل "الموسيقي": كنت حتى هذه اللحظة مضطراً إلى افتراض معرفة القدماء بالموسيقي وقد حان الوقت لسرد تاريخها باعتبارها على الأقل - جزء لا ينجزأ من اللغة.

43 كانت عروض الشعر في أصول اللغات عديدة ومتنوعة ومن ثم كانت الانحناءات والانعطافات تعد طبيعية في مخارج الألفاظ ولقد نشات أول فكرة عن الهارموني أو تالف الأنغام Harmonie عندما طربت الأذن بالصدفة لتوالى بعض المقاطع اللفظية واستعادتها. 44- وقد يبدو لنا النظام الديانوني Diatonique مألوفاً وطبيعياً اليوم وهدو ذلك النظام الذي تتعاقب فيه المقامات وأنصاف المقامات الصوتية حتى أننا نعتقد أنه قد عرف أولاً من الناحية الزمانية لكننا بمجرد اكتشافنا للنغمات ذات العلاقات الحساسة ما نلبث أن نستدرك ونقر بأن التوالي قد سبقه.

وما دام قد ثبت أن التقدم بالفواصل الثلاثية والخماسية والثمانية برجع إلى ذات المبدأ الخاص بالهارمونى وهو وقع الأجسام الرنانة، وما دام قد تم التأكد من أن النظام الدياتونى ينشأ من هذا التقدم فيمكننا استنتاج أن العلاقات بين الأصوات والأنفام تكون حساسة بدرجة أكبر في التوالى الهارمونى أكثر في النظام الدياتونى (1).

فإذا ما ابتعد النظام الدياتونى عن مبدأ الهارمونى نجده لا يمكن أن يحتفظ بنفس العلاقات (2). بين الأصوات والأنغام إلا بالقدر الذى تكون قد وصلت الذى تكون قد وصلت به إليه مثال ذلك:

لا يرتبط مقام "دى" في النظام الدياتوني بمقام "دو" إلا لكون "دو" "دى" نتاج لتقدم "دو" "صول" ويرجع أصول العلاقة بين هذين الأخيرين إلى مبدأ تآلف الأنغام بين الأجسام الرئانة. وتصدق الأذن على هذا المنطق لإحساسها بكفاءة أكبر في العلاقات بين النغمات "دو"

⁽¹⁾ النظام الدياتوني هو انتظام القوة بين نغمتين في علم الموسيقي.

⁽²⁾ العلاقات الحساسة هي تلك الخاصة بالمقام السابع من السلم الموسيقي.

"مى" أكثر من إحساسها بالنغمات "دو" "مى" "فا" ومن ثم كان السبق في الظهور للفواصل والمسافات الهارمونية (1).

لكن هناك ثمة تطورات تجدر ملاحظتها فتكوين الانفام الهارمونية Les Sans Harmoniques للفواصل السهلة الإنشاد، وتشكيلها لعلاقات حساسة لم تكن لتظهر في وقت مواكب للأخرى.

قمن البديهى إذن أنه لم يمكن التوصل للتقدم الكامل "دو" مي" "صول": "دو" إلا بعد عدة تجارب وكان الوصول إليها نقطة انطلاق لتجارب أخرى على نفس النمط مثل "صول" "سى" "دى" "صول" اما النظام الديوتانى فلم يتم التوصل إليه واكتشافه إلا تدريجياً وبعد تجارب عشوائية متعددة.

45- كانت تطورات هذا الفن شرة جهود وتجارب طويلة وقد أدى عدم المعرفة بالمبادئ الحقيقية إلى نوع من التخبط، وكان أول من توصل إلى أصول تآلف الأنغام (الهارموني) في وقع الأجسام الرنانة وصداها، وأول من أرجعها إلى مبدأ واحد هو رامو Rameau.M.

وكان الإغريق الذين اشتهرت موسيقاهم مثل الرومان يجهلون التكوينات ذات المقاطع المتعددة إلا أنه يبدو أنهم قد توصلوا إلى بعض التساؤل قبل غيرهم، وقد يكون مرد ذلك الصدفة البحتة التي جعلتهم يلاحظون التآلف بين نفمتين عزف على وتربهما معاً عن غير قصد.

وسارت التطورات في مجال الموسيقى بطيئة للغاية فلم يكن
 يخطر ببالهم فكرة فصل الموسيقى عن الكلمات فبدون
 الكلمات لم تكن الموسيقى تبدو ذات معنى، ولما كانت عرض

⁽¹⁾ Condillac. E.B: Essai Chapitter P 216.

الشعر قد استغلت كل النبرات التي من شأن الصوت الإيتان بها، ولما كان مجال العروض يكاد يكون الوحيد الذي يمكن أن تظهر فيه الهارموني، فقد كان من الطبيعي ألا ينظر إلى الموسيقي إلا بما يمكن أن يضفي البهجة والمتعة أو القوة على الحديث والخطبة وهكذا كان القدماء يعتقدون، فقد كانت الموسيقي بالنسبة لهم تحتل ذات المكانة التي للتنفيم، عندما كانت تساعد على التحكم في الصوت، ومخارج الالفاظ فبدونها كان الأمريتم بمحض الصدفة فتكما كان من غير المعقول أن يفصل التنفيم عن إلقاء أبيات الشعر، كان من غير المعقول كذلك أن تقصل الموسيقي عن الكلمات (1).

2- التعبير بين الموسيقي والكلمات:

-47 ولقد طرأت على الموسيقى تحسينات كبيرة حتى تساوت مع الكلمات فى درجة التعبير. وحاولت بعد ذلك تجاوزها عندئذ التفت إلى قدرتها وحدها على التعبير ولم يعد فصلها عن الكلمات يمثل ضرباً من الجنون، فالمعانى التى كانت تولدها الأنغام وهى تصاحب الكلمات كانت قد أعدت العقول لتقبل فكرة انفصالها واستقلالها(2).

وكان من الأسباب التى ضمنت النجاح لأولئك الذين فصلوها وكانوا على شيء من الموهبة هى انتقاءهم لمقاطع لاحظوا بخبرتهم أهمية التعبير عنها وكذلك الدهشة والإعجاب المصاحب لهذه التجرية الجديدة إذ أن التعجب يعد النفس لتقبل الجديد.

⁽¹⁾ Ibid P 217.

⁽²⁾ Ibid.

ولقد تعجب الناس لهذه القدرة الجديدة على التاثير في النفوس ونقلها من حالة الحزن إلى الفرح، أو نقلها إلى حالة الخوف ومن ثم أصبح هذا التأثير الجديد للموسيقي محور الأحاديث⁽¹⁾ واللقاءات فشحذت هذه الأقوال خيال من لم يحضر التجرية وأصبح الجميع يسعون إلى خوض التجرية بأنفسهم⁽²⁾.

وهكذا كان من يحضر اسماع الموسيقي يهيئ نفسياً لقبولها وليس مستغرب ذلك فالناس يميلون بطبيع تهم إلى تأكيد الخوارق والإيمان بها⁽³⁾.

- وقد اختلف الحال اليوم فلم تعد العروض ولم يعد التغيم في الخطابة سبباً لتقبلنا الموسيقي وتأثيراتها فالغناء والإنشاد لم يعودا بذات المكانة التي كانا عليها عند القدماء، كما لم تعد الموسيقي التي تعزف وحدها شيئاً جديداً غير مألوف. وبالتالي فقدت هذا التأثير الذي كانت تتمتع به على الخيال فعند استماعنا لعزف موسيقي تتولد الأحاسيس والمشاعر داخلنا من تأثير الأنفام على آذننا ونظراً لأن الخيال يكون غير مؤثر على حواسنا فإن هذه المشاعر والأحاسيس تصبح عندنا أقل قوة عنها فيما مضي عند القدماء والوصول إلى ردود الفعل القديمة يمكن عزف قطع موسيقية لأشخاص يتمتعون بخيال خصب على أن يكون بالموسيقي شيئاً جديداً، لكن هذه التجرية قد تكون غير يكون غير عيون غير علي أن

⁽¹⁾ Ibid P 218.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

مجدية إذا ما كنا ننزع إلى الاهتمام بما هو وثيق الصلة بحاضرنا أكثر من اهتمامنا بما هو بعيد عنا زمنيا⁽¹⁾.

3- الحساسية والخيال عند الإغريق:

-49 ويحرى كوندياك: "أن طريقة إلقاء الأناشيد والخطب اختلفت بصورة كبيرة في الماضى بطريقة يصعب معها تصور كيف كانت المسرحيات تقدم بمصاحبة الموسيقي ومن ناحية أخرى فقد كان الإغريق أكثر حساسية منا لخصوبة ونشاط خيالهم، كما كان الموسيقيون ينتقون اللحظات المناسبة لإثارة مشاعرهم فعلى سبيل المثال نجد الإسكندر في العمل المسرحي جالساً إلى المائدة منتشياً بما احتساه من خمر ثم تعلو الموسيقي داعية إياه إلى حمل السلاح ولا شك أن ذات الموسيقي يمكن أن يستجيب لندائها الجنود في يومنا هذا فللطبول والنفير وقع كاف لإتيان هذا الأثر على أنه لا يجب أن يغيب عن أذهاننا الآلات التي كانت في حوزة القدماء، ويمكننا استنتاج مدى اختلافاتها عن الآلات وبالتالي موسيقي اليوم.

50- ويمكننا كذلك أن نلاحظ أن الموسيقى المنفصلة عن الكلمات قد مرت بتطورات لدى الإغريق تشبه إلى حد كبير تلك التطورات التى مرت بفن البائتوميم أو التمثيل الصامت Pantomimes عند الرومان. وقد أثار كلا الفنين نفس القدر من الدهشة لدى ظهورهما وهذا التشابه يثير فضولي ويثبت حدسي وتخميني⁽²⁾.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid P 219.

51- لقد ذكرت لتوى واستناداً لكتابات المتخصصين في هذا الأمر أن خيال اليونانيين أو الإغريق كان أخصب من خيالناً، ولكنى لا أعرف إذا كان السبب في ذلك معروفاً جلياً، ويبدو لي أنه من السناجة إرجاع ذلك إلى المناخ فقط ويفرض أن المناخ في اليونان كان ثابتاً لا يتغير فإنه لا بعد وأن يكون خيال السكان ومقدرتهم على التصور قد ضعفا، وسوف نرى فيما يلى أن ذلك كان نتيجة طبيعية للتغيرات التي طرأت على اللغة (1).

4- لغة الحركة وخصوبة الخيال:

لقد لاحظت في قراءاتي أن الخيال يكون أخصب عند أولئك النين لا يستعملون علامات أو إشارات نظام معين وبالتالي تسود لغة الحركة بين أفراد هذا الجمع تلك اللغة التي تشحذ الخيال والواقع أنه قد تساوى حركة واحدة جملة بالغة الطول لمن يألف هذا الأمر. ولنفس هذه الأسباب نجد أن اللغات التي تحاكى هذه اللغة تكون على شاكلتها في درجة الثراء والحيوية، وعلى النقيض من ذلك نجد أن اللغات التي تبعد عن هذه اللغة الأولى تفقد حيويتها(2).

ومن منطلق ما ذكرته عن العروض ونظم الشعر أجد أن اللغة اليونانية قد تأثرت أكثر من غيرها بلغة الحركة هذه وسوف نرى هيما بعد وعند جديثنا عن تأخير اللفظ أو تقديمه داخل العبارات كأسلوب بلاغى أن هناك تأثيرات أخرى تسببت في سعة الخيال، وعلى عكس اللغة اليونانية نجد أن لفتنا بسيطة في تكويناتها وفي طريقة نطق

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

كلماتها حتى أنها لا تتطلب إلا تدريب للذاكرة ونحن في حديثنا عن الأشياء نكتفى بإشاراتها ونادراً ما نوفق الأفكار المتعلقة بها وعدم استعمال الذاكرة لفترات طويلة يجعلها ذات ردود أفعال أكثر بطئ، كما يجعلها أقل استجابة وبالتالي يسهل استنتاج سبب عدم خصوبة خيالنا فياساً باليونانيين⁽¹⁾.

5- العادات، والعرف وتقدم الفنوت:

يرتبط تقدم الفنون ارتباطاً كبيراً بالمادات والمرف السائد بقول كوندياك في هذا الصدد:

52- "كان الإبقاء على العادات والعرف منذ القدم حجر عثرة أمام تقدم الفنون وقد عانت الموسيقى من ذلك، فقبل مجئ المسيح بستمائه عام تقريباً طرد ثيموتى Timothee من إسبرطة بقرار من الحاكم الإسبراطى أيفور لإضافته ثلاثة أوتار إلى القيثارة أي لرغبته في جمل القيثارة أقدر على عزف أنواع مختلفة من الأناشيد هكذا كان القدماء يفعلون وهكذا كانت معتقداتهم.

نحن أيضاً لنا معتقدات وسوف يكون لمن يجيئون بعدنا معتقداتهم أيضاً، ولا يخامرنا أدنى شك في أنه سينظر يوماً إليها على أنها معتقدات تثير الضحك والسخرية أن لوللي Lulli الذي نراه اليوم بسيطاً وطبيعياً كان في زمانه متجاوزاً لحدوده لقد كانوا في عصره يرون أن موسيقي الباليه التي يؤلفها سوف تفسد الرقص وكما يقول الراهب ديبوس عاماً كانت الأناشيدالمؤلفة في فرنسا عبارة عن متوالية من المقامات الطويلة، كما

(1) Ibid.

8-أسباب نشأة الإلقاء البسيط المعاصر والاختلاف بين عروض القدماء والمحدثين

يقول كوندياك أن المناخ لم يمكن شعوب الشمال من الاحتفاظ بالنبرات والحركات ولا بذلك الكم منها الذى أدخلته في العروض، وفن النظم عند نشأة اللغات لقد فقدت اللغة اللاتينية طابعها الخاص عندما اختلطت بلسان أهل الشمال الذين غزوا الإمبراطورية الرومانية واستولوا على كل الجزء الغربي منها، ومن هنا نشأت تلك اللكنة التي نرى فيها اليوم سر جمال طريقتنا في النطق (1).

وتحت نير هذه الأقوام البربرية سقطت الحروف ودمرت المسارح واندثرت فنون كثيرة مثل البائتوميم أى التمثيل الصامت، وكذلك فن تدوين الحوار وتوزيعه بين شخصيتين وكذلك الفنون المتعلقة بتنسيق مناظر العرض أى الديكور وهي الهندسة والرسم والنحت، كما اندثرت كذلك كل الفنون المرتبطة بالموسيقي (2).

وفى الفترة التى تم فيها إحياء الآداب مرة أخرى كانت التغييرات التي طرأت على اللفة والعادات تحول دون فهم مقصد القدماء من عروضهم ولإدراك معنى هذه الثورة يجب أن نتذكر ما قلته سابقاً عن تأثير المروض وفنون النظم. وكانت المروض عند اليونانيين والرومان ذات طابع مميز ومبادئ ثابتة أدركها الجمهور بدون أن يحفظها إلى حد أن أقل الأخطاء في النطق كانت تؤذي أسماعه.

⁽¹⁾ Ibid p 221.

⁽²⁾Ibid.

ومن هنا يمكننا أن نستقى طرق وأساليب نشأة فن الإلقاء الإنشاد وتدوينه، وقد أصبح هذا الفن جزءاً وثيق الصلة بالتربية (1).

وقد أدى تطور الإلقاء والإنشاد إلى تقسيم الغناء والحركات المصاحبة له بين ممثلين، كما أدى كذلك إلى وجود البانتوميم كما تغير شكل وحجم المسرح- تحت تأثير هذا التطور- فأصبح أميل للمساحات الكبيرة التي تستوعب أكبر عدد من المتفرجين على هذا النحو استطاع القدماء تذوق العروض الفنية وتنسيق المناظر، كما استطاعوا تذوق الفنون المتعلقة بها كالموسيقي (2). والرسم والهندسة والنحت.

والحق فلم يوجد مواطن قديماً موهبة مقيدة ونافعة لقد كانت الفرصة متاحة لكل مواطن لكي يطلق العنان لخياله طيلة الوقت⁽³⁾.

أما نحن الآن فنعانى من أزمة فنية لها أسبابها الكثيرة منها عدم وجود عروض فى لفنتا فالإنشاد والإلقاء لم يحظيا بقواعد ثابتة وترتب على ذلك جهانا بكيفية توزيع الحوار بين شخصيتين وكذلك جهانا بالتمثيل الصامت الذى لم يستطع أن يجذبنا إليه فضلاً عن سبجن عروضنا فى مسارح خانقة لم يستطع الجمهور الحضور والبقاء فيها. ومن ثم فإننا وللأسف الشديد أغفانا الاهتمام بالموسيقى، ولم نعد نتذوقها كثيراً كما قل ميانا إلى فنون الهندسة والرسم والنحت (4).

⁽¹⁾Ibid.

⁽²⁾Ibid.

⁽³⁾Ibid.

⁽⁴⁾Ibid.

وقد تظن أننا قريبى الشبه من القدماء ولكن ما أبعدنا عنهم، وما أقرب الإيطالييين إليهم.

وخلاصة الأمر فقد رأينا أن اختلاف عروضنا البين عن العروض Spectacles اليونانية والرومانية مرده النتيجة الطبيعية لكل التغيرات التى طرأت على علوم العروض وفنون النظم (فن الشعر) Prosodie.

تعليق وتقييم:

هكذا انسحبت نزعة كوندياك لمعرفة الأصول والمنشأ على مجال الفنون والجمال، وليس مستغرب أن تبدو هذه النزعة في فكر دأب على معرفة المصدر والمنشأ في المعارف الإنسانية لا لأن كتابه الأول الذي يجمع فيه بنات أفكاره عنونه بمقال في مصدر المعرفة الإنسانية، ولكن لأنه بالفعل بحث حقيقة عن مصدر الفكر الإنساني سواء في المعرفة الإنسانية، ولكن لأنه بالفعل بحث حقيقة عن مصدر الفكر الإنساني سواء في مجال الميتافيزيقا أو المنطق أو علم النفس فقد حاول في مجالي الفلسفة والمنطق البحث عن أصل الفكر الإنساني قبل ظهور الفلسفة الأولى كما كرر المحاولة في علم النفس الذي بحث فيه على شريطة أن يلم إلماماً كاملاً بمصدر القوى (الدوافع الإنسانية) منذ نشأتها وهكذا كان شأن الفن عنده بحث عن الفنون ومظاهر الجمال عبر عصور التاريخ القديمة، ومقارنتها بفن عصره. مما يدفع إلى القول بأنه كان على دراية بالفنون وخاصة الموسيقي والشعر وربما شجعه على ذلك الاهتمام باللغة، أنه اعتبر الموسيقي لغة أو تعبر عن لغة ما وإذا نحينا جانباً مقدار اهتمام كوندياك بالموسيقي والشمر عند القدماء، وأثر المادات والمرف على تقدم الفنون والدراسة الفاحصة لعلم الموسيقي بين الخبرة والاستماع والاستمتاع كذلك، وأسباب نشأة الإلقاء البسيط

المعاصر والفروق بين عروض القدماء والمحدثين - إذا نحينا جانباً كل ذلك بما يشير إليه من كلف كوندياك بالفنون والجماليات وريطهما بلغة الحركة والولع بالموسيقى ودراستها: لوجدنا أن اهتمامه بالموسيقى نابع من مذهبه الحسى، فتركيزه على الإحساسات باعتبارها مصدر المعرفة قد جعله بهتم بالفنون بصفة عامة باعتبارها من الأشياء التى نبدأ برؤيتها أو الإحساس بها عن طريق الحواس فالعين ترى التصوير والنحت واليد تلمس الأعمال الفنية والأذن تسمع الموسيقى والشعر والأناشيد (الفناء) وكل ذلك إنما يدفع إلى القول بنأن الاهتمام بالفنون ليس مستفرياً على نسق كوندياك باعتباره أى مبحث الفنون يدري الإنسان منذ مولده في إحساساته ورغباته ودوافعه وكانت جميع هذه المسائل مثار اهتمام كوندياك وغيره من فلاسفة وعلماء عصره.



بعد أن عرضنا للاتجاهات الحديثة في مشكلة الفن والجمال ممثلة بنماذج من فلاسفة العصر نتتبع فيما سيأتى نماذج من الاتجاهات المعاصرة في فلسفتي الفن والجمال حتى نقف على ملامح الاتجاهات الفكرية المعاصرة لعملية الإبداع الفني ممثلة في أربعة من فلاسفة الفن المعاصرين على ما سوف يأتي:

(1926 -1852) **E-Sauriau بنين سوريو -**1

تتمثل فلسفة البناء الجمائى عند سوريو فى العمل الفنى، لأن الفن ينتهى إلى إنتاج إشياء وموضوعات تتمثل فى الأعمال الفنية (1). وهذا يدعوه للتمييز بين طبيعة عمل الفنان من جهة، والاستطيقى من جهة أخرى فالأول حيث تنتهى مهمته إلى خلق أو إيجاد أشياء نبراه ينتهى إلى التحقق التجريبي أو الفعل المتسم بالواقعية ولهذا تصبح نتائجيه عملية واقعية محسوسة متضمنة داخل الشيء أو (العمل) في حين يتوقف عمل عالم الجمال على نقل المعرفة العميقة والباطنة فى أعماق العمل إلى دائرة الشعور (الوعى) وهنا تصبح الاستطيقا علماً نظرياً تتحصر مهمتها فى وصف الصور والعمل على تصنيفها في مقابل الفن أو (العلم التطبيقى) على ما يذهب إلى ذلك سوريو(2).

وهكذا يصبح الفن عنده ذا وظيفة مورفولوجية، ونشاط خلاق يرمى إلى إبداع أشياء وهو يتفق في هذا الصدد مع عدد علماء الجمال الألمان مثل ماكس دسوار Max Dessoir ، وإميل

⁽¹⁾ Souriau, E: L' Avenir d'Esthique P35.

⁽²⁾ Ibid.

أوتيستس Emileutiz ونتيجة إلى فلسسفة العمل الفنس عنسد سسوريو يتحسول هسذا العمسل إلى شسيء Chose ، أو موجسود لسه كيانسه الخاص المتضرد وبالتالى استبعاد مفهوم القيمة منه، وما تتطلبه من انفعال ذاتسى وشعورى (1). وخروجه من نطاق الأحكام المعيارية وإفساح المجال لدراسة العلم للفن أمام حلول مشكلات عدة مثل (مشكلة الصورة والمادة، الشكل والمضمون).

وهكذا تتنهى رؤية سوربو لفلسفة الفن إلى اتجاهات علمية بحتة تؤكد النظرة الواقعية والموضوعية له فلا يمكن أن تقتصسر وظيفة الفن حسب رأيه على إنتساج ضروب الجمال فحسب لأنه ليس من مهام الفن إنتساج الجماليات فحسب أو الاقتصار على الوظيفة الجمالية (2) فهو في المحل الأول يخلق موجودات أو أشياء عن طريق النشاط الإبداعي الذي يناي عن العبث (اللهو) ويتجه نحو إنتاج موضوعات ذات قيمة عملية أو العبث (اللهو) ويتجه نحو إنتاج موضوعات ذات قيمة عملية أو الفنون التي تتصل عن كثب بالصناعة، فالفن وفق ذلك ضرب من ضروب الصناعة، ولكل فن صناعته، ومن ناحية فالصناعة من من ضروب الصناعة، ولكل فن صناعته، ومن ناحية فالصناعة وخلق، إيجاد وإنشاء، ابتكار وتكوين فهو لا يمثل عبثاً أو لهوا وخلق، إيجاد وإنشاء، ابتكار وتكوين فهو لا يمثل عبثاً أو لهوا

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Souriau.E: La Pensèe Vivante P16.

⁽³⁾ Souriau.E: La Corres Pondance des Arts.

⁽⁴⁾ Ibid.

ذلك: "... أسال الدين ينظرون إلى الفن على أنه ليو في الوقت الضائع أو عيث لا جدوى منه هل بمكننا أن ننظر إلى بناء المنزل أو تشييد الكاتدرائية على أنه ضرب من ضروب اللهو؟ وهبل العمارة وشبتي ألبوان الفنيون النافعية للإنسيان هير مين قبيل اللهو؟ وإن كنان الأمير كنالك فمنا هني إذن الفتيون الثني هني من قبيل الجد والفاعلية" (1). إن الفن عند سنوريو- عالم مستقل بذاته، موجود في باطن المادة المتداخلة والمتشكلة بها، وهو حاضر معنا لكونه شيء موجود يقول عن وجود الفن وتواجده:".... استمعت ذات يسوم- منع صنديق يجيند عنزف الموسنيقي- المنزف مقطوعته المبدعة ... لقب كانت حقاً جميلة جباً.... لكني حال سماعي لها أحسست كأن شخص ثالثاً قرع باب الفرفة وجلس معنيا أو حضير مجلسنا، وهك نا صربًا ثلاثة أنا وصديقي والمقطوعة الموسسيقية "⁽²⁾. ومسن خسلال هسنا السنص يسبرز لنسا مسوريو بالمسلوب قصصني جميل وجنود العميل الفنني وعينيتيه التني لأيمكن تجاهيل وجودها وحضورها الحسي⁽³⁾.

جدل النباء والتركيب في العمل الفني:

العمل الفنى بناء وتركيب وليس مجرد موجود حدث بالصدفة أو مخلوق نجم عن لهو وعبث بطريقة عشوائية على ما يذهب إلى ذلك سوريو (4). ودراسة هذا العمل تتطلب الكثيرمن

⁽¹⁾ Souriau.E: L'Avenir P37.

⁽²⁾ Souriau.E: La Corres Pondance des Arts.

⁽³⁾ Ibid.

⁽⁴⁾ Souriau.E: La Pensèe Vivante P55.

الحمد والعنت لاحتوائيه على أبعياد وحوانب كثيرة متباينية بيد أنهيا إذ تجتمع فيه تبدو وكانها تكونه في ماهيته الحقيقية (1). التم، تتحقيق في الشيء فبناء أو تركيب هنذا العمل يتجه نحو نشاط عملي يسمى دائماً إلى إيجاد أشياء أو إنشاء موضوعات، ومن هنا يجئ ارتباط الفن بالواقع المادي المحسوس حينما يكون الأشياء ويشكلها أو يصيغها- على حد قوله- كما تكون لها صفة الواقعية Realisme ، ومعنى الواقعية هنا تعنى الواقعية الماهوية على غرار ما ذهب إليه أفلاطون في نظرية المثل فالعمل الفني هو جهـ د عقلـي يتحـول إلى شـيء واقعـي أو موجـود لـه صـفة الواقعيـة⁽²⁾. وهنيا تصبيح الواقعينة من ممينزات عميل الفنيان ومتضيمنة فينه مميا يؤكند أن جوهر الفن هو إحساس بالأشبياء ومعرفية بأشبكالها ورغيبة في خلع الماهيبة على المبادة ذاتها ، يقبول سيوريو:".... إن عهيل الفنان يتبلور في المحل الأول في التأمل الصوري للأشياء باعتبارها صورية وفردية متميزة عين غيرها، والصورة الأولية للعمل الفنس في مسالة صورية لأنها تبدأ من التصور (الادراك) أو المفهوم منذ البداية فهمي تصبح منذ البداية ماهية-سيكومورفية - auidditè keuomor Phique سيكومورفية

وسوف نحاول في السطور القادمية إسراز جوانب النباء والتركيب في العمل الفني على نحو ما رآه سوريو:

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Souriau.E: L'Avenir.

1- عناصر العمل الفني (الهادة والعبورة):

العمل الفنى عند سوريو هو نشاط إبداعي يسعى لخلق أشياء والشيئية هي أمر ضروري لبناء عمل الفنان⁽¹⁾. وهذا الخلق الفنى يصدر عن صورة إحساس بالإشياء وليس عن شعور نظري فلسفى، ولا تنفصل فكرة الشيء عن الإدراك الحسى لها فالشيء هنو الإدراك الحسى لها فالشيء هنو الإدراك الحسى أي. وهنو محنون من عنصري متكاملين أولهما العنصر الصوري (الشكلي) Formal وهنو يتكون من مجموعة صفات المدرك من حيث هو شيء موجود على هذا النحو أو ذاك أو هو الماهية الحسية التي تتحقق في الإدراك الحسى ثانيهما: العنصر المادي Matèriel المنورات والشروط المنظمة لواقعة تحقق المدرك.

وهكذا تصبح المادة والصورة هما المكونات للعمل الفنى الاستطيقى وتصبح الاستطيقا فى ضوئهما علماً موضوعها دراسة الأشياء التى هى موضوع الفن الذى يسعى لخلق أشياء عن طريق الإدراك الحسى لها وليس الشعورى أو الوجداني (النظري الفاسفي) (4).

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ يظهر هذا وجه الثنبه مع القارق بين تصور سوريو لمفهوم الشيء على المستوى التجريبي وتصور كانت المثالي عن الصور الأولية السابقة على التجربة.

⁽⁴⁾ Souriau.E: L' Abstraction Sentimenta La Paris, Hachette 1925 P13.

2- مراحل بناء العهل الفنى:

بعد أن يبرز سوريو أهمية وجود المادة والصورة لبناء الموجود الفنى يحاول الكشف عن مراحل بناء هذا العمل المكون من تكامل المادة والصورة في تشكيله فيتساءل عن العلاقة بين المادة والصورة، وهل يمكن للمادة أن تكون العمل بدون وجود الصورة، وهل يمكن حدوث العكس الحقيقة أن العمل الفنى هو المادة مقترنة بالصورة أو إن صح هذا التعبير: "... الصورة هي المادة لأن المادة غفل وخواء لا قيمة له وهي تصبح بلا مدلول ولا غاية طالما بقيت بدون صورة فلا فصل بين الصورة والمادة لأن الصورة هي كونه موضوعاً لا من حيث كونه مادة غفل أو امتداد محض"(1).

وعليمه فالصورة المتصلة بالمادة هي مدار اهتمام عالم الجمال الذي لا يعبأ بالصورة الفارغة أو المادة الخالصة فالمادة في علم الجمال لا تنفصل عن الصورة (2). ولهذا أطلق سوريو على علم الجمال اسم (علم الصور) (3). Les Formes ويذكر لنا في مؤلفه رسائل الفن مراحل العمل الفني كما تتكشف لدى الفنان المبدع على النحو التالى:

أولاً: يقوم الفنان باختزان الصور اللاشعورية في أعماق نفسه خلال مراحل الإبداع ثم يفيض بها أثناء مرحلة التركيب (تركيب العمل الفني).

⁽¹⁾ Souriau.E: La Pensèe Vivante P11.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

ثانياً:- تقدوم المعرفة بعلم الاستطيقا بنقبل المعرفة الباطئة في أعماق النشاط الفني إلى الوعي (الشعور).

ثالثاً: تصبح الاستطيقا في ضوء المرحلتين السابقتين بمثابة العلم النظرى من العلم التطبيقي المقابل له وهو الفن ولهذا فليس من مهمة عالم الجمال تحديد القواعد المهارية للصاغة الفنيسة أو دراسة الشروط السيكولوجية أو النفسية للإبداع الفني (1).

3- على العنور:

الصورة أساس العمل الفنى فهى التى تكمن فى المادة بحيث لا تظهر المادة بدونها (2). وهى لا تعنى علاقة أو رمز لأنها وقائع حية ذات حياة مستقلة، والصورة هى شكل أساسى يتخذه الشيء فهى ليست مجرد مظهر خارجى عارض أو عرض يدخل على موضوع لا علاقة له به (غريب عنه) لكنها "شكل جوهرى يتخذه الشيء ويتقوم به، وهكذا تحدد الصورة (الشكل) طبيعة الشيء أو ماهيته (3).

وفى ضوء الدور الذى تلعبه الصور فى بناء العمل الفنى يتحدد مهام كل من الفنان والاستطيقى فى رأى سوريو فهو يـرى أن عالم الجمال يختص بدراسة (عالم الصور) أى عالم الوقائع

⁽¹⁾ Souriau.E: La Corres Pondance P93.

⁽²⁾ Souriau.E: La Pensèe.

⁽³⁾ Ibid.

الموضوعية النبى تتكشف لحس الفنان عندما يدرك العالم الحسي أو عندما يخلق بعض الأشياء (1).

أما تركيب الصور فهى وظائف الفنان بيد أنه لا يكون ملماً إلماماً كافيا بقوانينها لكنه يبرع فى تركيبها وبناءها بما لديه من حس فنى تجريبى وموقفه فى ذلك يشبه موقف البدائى النذى توصل إلى إشعال النار دون العلم بطبيعتها (2). لكسن عالم الجمال هو العالم بالقوانين، وهو الذى يحول العلم التجريبى لدى الفنان إلى آخر موضوعى أو إلى معرفة نظرية (3).

ولا شبك أن رؤية سبوريو للفن تخلو من الفصيل بين الصبورة والمسادة، فهاو يسرى المسادة صبورة، وكمال المسادة صبورة، والمسادة والصبورة عنصران فصيل بينهما أرسيطو، وكذلك فعيل كانت في حين وحيد سبوريو بينهما وجعلهما نبواة بنياء العميل الفني السذى لا يصلل إلى مرحلة الكميال في نظيره منا لم تظهير الصبورة في مادتيه (أ). والصبور النهائية مسلاء Pleinitude وموجبودة في حيسز الفعيل والنظام Ordre فليس في الفن صبوراً فارغة وليس فيه مادة عقل (خالصة).

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Souriau.E: L'Avenir.

⁽³⁾ Ibid.

⁽⁴⁾ Souriau.E: La Corres Pondance P73.

⁽⁵⁾ Ibid.

⁽⁶⁾ Souriau.E: La Pensèe.

الشييء بعد مرحلة الاستعداد أو التهيؤ⁽¹⁾. ولهذا فأن كل عمل ضي يمثل شيئاً متميزاً عن الشيء الآخر لاختلاف كل فنان عن غيره في تجريته وإدراكه وظروفه الخاصة عن الفنان الآخر⁽²⁾.

وعلى الرغم من إنكار سوريو لدور الفكر العقلى في عملية الإبداع الفنى بيد أنه يعترف بأهميته في المرحلة السابقة على الابتكار لما يقوم به من وظيفة مزدوجة أولهما: منطقية سلبية تتمثل في استبعاد الأفكار الخاطئة أو العقيمة. وثانيهما: وظيفة إعدادية إيجابية تتحصر في تهيئة الإطارات والمواد والوثائق (3). ولا شك أن هناك تشابها بين تصور سوريو للفن، وتصور أفلاطون للماهية فالفن عند الأول إن هو إلا ماهية أو تصور (مفهوم) كما تنظر الأفلاطونية إلى الماهيات والاصول باعتبارها أصول الأشياء خاصة في مجال الفنون الصغرى حيث باعتبارها أصول الأشياء خاصة في مجال الفنون الصغرى حيث المناء على الممل الفني الذي يتحقق في المادة غير الرغبة في المناء ماهية على المادة نفسها ولنذلك فإن الفنانين مثلاً مثل الرسنام أو النحات ليسوا ممن بهتمون بالاوراق والأقلام بل ممن بهتمون بالنسبة للأشياء (4).

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ نلمح فى هذا النص أثراً للذائية والتنخل الوجدائي فى العمل الفنى تبرز من خلال مطور سوريو مما يدفع للقول بفشل تطبيق المنهج الطمي ويلقى ظلالا على فكرة الموضوعية في العمل الفني.

⁽³⁾ Souriau.E: L'Avenir P62.

⁽⁴⁾ Ibid.

ويشير سوريو إلى أهمية معرفة الفنان لأشكال الأشياء وطبيعتها قبل البدء فيها مدللا على ذلك بإجابة الرسام قرئيه Vernet الذي سأل ذيات يوم عن مدى الزمن الذي قضاء في رسم أحد لوحانه التي كانت تعبر عن ضرس وكان قد قضى في رسمها عدة ساعات فأجاب بأنه "استمر في عملها أكثر من ثلاثن عاماً"(1).

وهدا إن دل على شيء إنما يدل على مقدار ما يعانيه الفنان من عنت ومشقة في سبيل إتمام عمله الفنى إلى حد أن ما ينجزه في ساعات يتصور أنه أنجز في سنوات طويلة مما يبرهن على وجود الأثر النفسي والذاتي الذي يقحم نفسه على تصميم العمل الفنسي، ومدى عمقه وتأصل فكرته في نفس الفنان فيقضى أعواماً طويلة في دراستها وتأملها حتى تحين اللحظة فيقضى أعواماً طويلة في دراستها وتأملها حتى تحين اللحظة وأشكالها وماهياتها وأبعادها، ومن هنا فقد أصاب قرنيه في وأشكالها وماهياتها وأبعادها، ومن هنا فقد أصاب قرنيه في عاماً، وهو يقصد بذلك أنها قد عاشت وتكونت في مخيلته إثر دراسة دامت ثلاثين عاماً يقول سوريو في موضوع آخر: ".... إن عملية الخلق الفني لا تعنى استرجاع أفكار موجود من قبل عملية الخلق الفني لا تعنى استرجاع أفكار موجود من قبل والمراجعة فضلاً عن المجاهدة والمثابرة".

⁽¹⁾ Souriau.E: La Pensèe.

⁽²⁾ Ibid.

ويرى سوريو أن الحالة التي تربط الفنان بعمله الفنى هي حالة عشق وهي تنجم عن الحب الكبير والولع الذي يربط بين الفنان وعمله الفنى الذي يستحيل إلى عشق شديد لهذا العمل وقد أطلق سوريو على هذه الحالة اسم بيجمالونيه Pygmalionisme نسبة إلى بيجماليون Pygmalion النحات القديم المشهور الذي عشق تمثاله جالاتية Galatè الذي صنعه بيديه وعشقه بقلبه وظل يتامله ويهيم به عشقاً وهياماً إلى أن أشفقت عليه فينوس Venus آلهة الجمال لشدة ولعه به وحولته إلى تمثال إمرأة حتى تتيح له الفرصة للزواج منه (1).

من المثال الذي ساقه سوريو عن عشق العمل الفنى بتضح لنا مدى تحقق هذا العمل وتواجده بل وتجسده، فهو موجود وشيء، له فاعليته في صميم الوجود، وعمق العمل بصرف النظر عن الرابطة التي يمكن أن تربطه بصانعه لأن عملية الإبداع ذاتها تعنى تحقيق شيء محدود أو ناقص، فالإبداع البداخلي يتسم بالقصور وعدم الاكتمال⁽²⁾. حيث لا يتحقق كمال العمل الفنى وتواجده الفعلى إلا بتمام العمل والتكوين فيحصل على ماهيته الواقعية الفردية بحيث تمثل هدده الحالة رغبة exigence أو مطلباً عند الفنان.

4-الاستطيقا علم شيء لا قيمى:

فى الوقت الذى حاول فيه بعض علماء الجمال استبقاء مفهموم القيمة الجمالية أمثال شارل الأسو Charles Lolo

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Souriau.E: La Corres Pondance p95.

(1877 - 1953) (1). حاول البعض الآخير أمثال ماكس دسوار (1877 - 1953) وأوتيش الألمانيين وكذلك إتيين سوريو موضوع البحث إستبعادها.

والمذى يستبقون مفهوم القيمة يحرون أن الواقعة الجمالية هي العمل الفني في شعورنا الجمالي (حدسنا الجمالي) ومن شم يصبح موضوع الاستطيقات متمثلاً في قيمة العمل الفني كواقعة ذاتيه بدون فن، أو بدون قيمة، ومن ثم تحول علم الجمال على يد لالو إلى دراسة علمية الظواهر الجمالية، على غرار تحول علم الأخلاق على يد ليفي بريل L.Bruhl إلى دراسة وضعية للعادات الأخلاق على يد ليفي بريل العني استبعاد مفهوم القيمة، وهكذا أو الطباع الخلقية وهذا لا يعني استبعاد مفهوم القيمة، وهكذا يتحول علم الجمال على يد هؤلاء إلى علم معياري في حين يرى سوريو وهو من إتباع الموضوعية أن تكون الظاهرة التي يدرسها موضوعية تماماً (3). فيستبعد فكرة القيمة الجمالية لكونها ذاتية ثانوية محضة، ويذهب في الرأى والتعبير إلى أقصى الأبعاد الشيء على موضوعية العمل الفني فيصفه بالعلم الشيء كالمالية لكي الشيء العلم الجمال المهارية باعتبارها علم معياري الجمال كما ينظر الى قيمة الجمال المهارية باعتبارها علم معياري Norm.

Lalo: Charles: intro duction à L' Esthetique Paris, Colin 1961 P14.

⁽²⁾ Bayer, Ramond: Histoire de L' Esthetique Paris Armand Colin 1961.

⁽³⁾ Souriau.E: L' Abstraction Sentimenta P 97.

⁽⁴⁾ Souriau.E: L'Avenir P31.

يقول سوريو في مستقبل الاستطيقا وهو يدعو لمذهبه:
"...إذا كان الانطباع الجمالي هو الذي يميسز الاستطيقا ويفيض
بالحياة على الدراسات الاستطيقية إلا أنه لا يمكن أن يكون هو
موضوع الاستطيقا بوصفها علماً" (1). والاستطيقا كما هو
معروف، وكما يعرفها سوريو تعنى الحساسية aesthesis بصفة
عامة والحساسية الوجدانية بصفة خاصة، وقد أصبح معنى
الكلمة في الاصطلاح المتعارف عليه الآن هو الدراسة العلمية
للنشاط الجمالي (2).

وهكذا يشرموقف سوريو مشكلة النذاتي والموضوعي في الجماليات والمنون ويطرح التساؤل النذي أشاره كانت عن كيفية الانتقال من العاطفة التي هي ذاتية بطبيعتها إلى الحكم الجمالي الذي هو كلي بطبيعته، وجاء سوريو يحمل وجهة النظر المعاصرة فيقلب المشكلة رأساً على عقب ويتساءل عن إمكانية أن تصيح الموضوعية التي يفرضها الشيء الجمالي محددة نسبية (3)

وهو يجيب على ذلك بأن كل حكم من أحكامنا الجزئية على الموضوع إن هو إلا نظرة خاصة إلى البناء الكلى للعمل الفنى، فالموضوع الجمالي هو الحد المشترك لسائر الأحكام المكنة التي قد نصدرها بشأنه لأن كل تفسيراتنا الجزئية وأحكامنا النسبية فضلاً عن نظراتنا يجب أن تجتمع

⁽¹⁾ Ibid P35.

⁽²⁾ Souriau.E: L' Abstraction Sentimenta P 23.

⁽³⁾ Souriau.E: La Pensèe P75.

جميعاً حول العمل الفنى، والحكم الجمالي هو حكم موضوعي يخضع للعمل الفنى نفسه ولمقتضيات المادة (1). Les exigencies de La Matière وهكذا فإنه لا توجد دراسة غير دراسة العمل الفنى ذاته يمكن أن تقدم صورة حقيقية عنه (2).

ولهذا يبرى أنبه حتى دراسة تباريخ الفين ذاتها تصبح غير فادرة على تقديم دراسة متكاملة قوية لاستطيقا عملية بمعنى الكلمة فهو لا يهتم بدراسة العمل الفني في ذاته وموضوعيته بل يصب اهتماميه على دراسية اهتماميات النياس وآراءها وأحكامها على الأعمال الفنية في العصور المختلفة ولا شك في أن ما تنظوي عليه دراسة الفن من أهمية تفيد في دراسات عالم الجمال إلا أنه يجب الإحاطة بأن تاريخ الفن ليس هو الاستطيقا أو عالم الجمال، وهكذا شان سوريو يستبعد قيمة الجمال كعلم معياري وبالتالي الحدس الجمالي المذاتي والإحساس بالجمال، كما يستبعد العناصر الذاتية تماماً التي قد تؤثر على قيمة العمل الفني في ذاته ومضوعيته ويجعل من الصورة مادة العمل الفني حتى لا تقبع تحبت حكبم الجماليين ومعاييرهم وهكذا يظل الفين أسبيراً لموضوعيته وعينيشه بمينداً عنن أي مؤثرات خارجينة أو دراسيات حوليه من بعيند أو قريب، حتى تناريخ الفن ذاته النذى لا يندخل في عليم الجمال ولا في فلسفة الفن لاختلاف منهج دراسته عنهما.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

ومنهج الاستطيقا عند سوريو هنو منهج علمى وموضوعها هنو الكون (1). هني علم كونى Cosmologique وليس عقليا (2). وتختص في موضوعها بدراسة مجال الصور Formes داخل حدود معينة تقوم بدراستها بحيث يكون موضوعها متفرد متعلق بحدودها لا علاقة له بالعلوم الأخرى.

5- الفن والصناعة:

فى ضوء ما سبق يرى سوريو أن دراسة الاستطيقا لا تهدف إلى إطلاعنا على شخصيات فنية أو مبدعين من نوع ما لكنها تهدف إلى الكشف عن أعمال فنية ذات وجود حيوى وكيان مستقل⁽³⁾. فتجربة الفن ليست نشاطاً عقلياً ترفيهيا أو حدسيا لكنها لا تتحقق إلا على صورة عمل فنى مما يتطلب معه أن يتسلح الفنان بعدد من الضرورات والالتزامات التي تفرضها عليه روح التجربة الفنية وتمثل معياراً وعونا يستعين به أثناء تصميم تجربته الجمالية التي تمثل في تحققها كمال العمل الفني وأصل وجوده (4).

⁽¹⁾ Souriau.E: L'Avenir P54.

⁽²⁾ وكان الجمال العلى هو المذهب الذي ينادي به بول سوريو Paul Souriau أو سوريو موضوع البحث.

⁽³⁾ Souriau.E: La Corres Pondance Des Art p 59.

⁽⁴⁾ من تأمل هذا النص لسوريو نلمح فيه لفظ الإحساس مما يعطى انطباعياً بالذاتيــه من خلال السطور ويلقى ظلالا على فكرة الموضوعية ويدفع إلى القول بإخفاقهـــا في تبنى فكرة تحقق العمل الفنى.

وتاسيساً على ما سبق فإن العمال يحتاج إلى حركة ومرونة ومقدرة وصبر وكفاح، كما يتطلب عنتا ومشقة فهو أشر لحركة اليد وعملها وهو أشر لفعل وثمرة لعملية بناء وتركيب، فالجميل هو الذي يتحقق في انتقال الإحساس من المنفس إلى اليد⁽¹⁾. في صورة عمال صناعي مفيد واقعى وفعال لذلك يفسر الفن غالباً بالواقعية الفعالة⁽²⁾.

وطالما كان الفن عملاً وتحققا فهو من ثم صناعة يقول سوريو: "... هناك صلة تربط بين الفن والصناعة على الرغم من أن الأول خلق وإبداع والثانية عمل وإنتاج لكن الفن غالباً ما يتدخل في الصناعة لاسيما عندما تتطلب الصنعة (الحرفة) لمسة من المعرفة الجمالية، فالصناعات تحتاج دائماً إلى الفن حتى أننا يمكن أن نطلق لفظ فنانين على ممتهنى الصناعات الصغرى يمكن أن نطلق لفظ فنانين على ممتهنى الصناعات الصغرى (الحرف) ولما كانت الفنون تنقسم إلى نوعين كبرى وصغرى وكانت المحبرى تتطلب قدراً كبيراً من الإبداع والعبقرية وكانت الخاصة بالمعرفة الاستطيقية ولا يمكن لأى نشاط إنساني أيا كان نوعه أن يستغنى عن القليم من الفنون المناون عامة بالرغم من احتوائها على قدر بسيط من الجماليات" (ق).

ولهذا يسرى سوريو أن العمل الفنس هو عمسل إنتاجي Travail productif

⁽¹⁾ نلمح من هذه العبارة لسوريو إشارة إلى الذاتية.

⁽²⁾ Souriau.E: L'Avenir.

⁽³⁾ Ibid P 97.

والانتاجية (1). فهو إنساج يدوى في حين يبقى الانساج الصناعي ميكانيكيا.

وهـ و عمـل حـي Oeuvre Vivante). مــع أنــه قــد بيــدو ناقصاً وعلى النقيض من ذلك فقد بيدو العمل الصناعي كاملاً دقيقاً منع اتصافه بالآلية وخلوه من النروح ذلك لأنه لا يحمل أي أثر للحياة البشارية بنقائصها وعيوبها فضالاً عن مظاهر العجلة والغفلية التبي قيد تبيوعلينه أحيانياً وينطليق سيوريو فني كتابيه "مستقبل الاستطيقا" إلى شرح أوجه الاختلاف بين العملين الفنسي والصناعي على نحو دقيمة و محكم فيقول:"... إن الإنتهاج الصناعي غير قادر على الحياة بذائه، لأنه إنتاج جملة يمكن أن يـزداد فـي حـبن يتصـف العمـل الفنـي اليـدوي بالكمـال والإبـداع مـع منا قيد بعتريه من نقص طفيف فهو يتمييز بالحيناة والحركية أكثير من العمل الصناعي الذي تسرى في كيانه الرثابة Monotonie للدخول الآلية في تصنيعه ، ولين تنتهي الرتابية كعاميل نقيص في الانتياج الصناعي مبالم نتمكن من تصنيع آلة تتفادي التكبرار وتؤدى عميلاً منتوعاً وقد يحدث ذلك أحياناً فني حالة دقة وتعقيد الآلة بحيث تتكييف مع كل ما تؤديه من وظائف على غيرار العميل الموسيقي للأرغين البذي يمثيل أكميل آلية موسيقية وأقربها إلى الصوت البشري (3).

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid P129-130.

ولا يعترض سوريو على كثرة المنتج الفنى بل يشجعه لأن ذلك يدخله فى دائرة الانتشار الصناعى فتوفر العمل الفنى حتى وإن كل على سبيل التقليد لا يقلل من شانه أو قيمته الاستطيقية بل لعلم يعطى فرصة للانتشار الأوسع ولتحقق الفن على نصو يجعله كاملاً ومنتشراً ومعروفاً ومتمتعاً بحضور واقعى (1).

وفي ضوء التمييز السابق بين الصناعة والفن يمييز سوريو بين نوعين من الأعمال هما:

العمل القنى

العمل الأدائي

Travail d'art Travail Operative

والعملان معاً يدخلان في كل من الصناعة والفن على حد سواء والمقصود بالعمل الأدائى على سبيل المثال هو أن يتابع الصانع الآلة دون تدخل شخصى منه، فهو هنا يقوم بدور المؤدى في حين يقصد بالعمل الفنى تدخل العامل ذاتياً في العمل وتعديله وتحويره، ويعطى سوريو مثالاً للعمل الفنى بالرسام الصناعي الذي يتدخل بمجهوده وتكنيكه الفنى في رسم لوحته (2). على عكس المصور الذي يعلب دور المؤدى فقط عندما يعيد رسم الصورة كما هي بدون إضافة شخصية كأن يعيد رسم "بركة سان كوكوفا" للمرة المائة بطريقة آلية معتادة ومالوفة لمجرد تلبية رغبة تاجر اللوحات الذي كافه بذلك(3). ومن جهة أخرى فإنه بوسعنا أن نطلق لفيظ فنان على المهندس التصميمي وأن

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ نلمح في عبارة موريو إشارة إلى العامل الذاتي والشخصى في العمل الفني. (3) Souriau.E: L'Avenir P.P 97.

والاستمرارية، وكذلك الحال في قواعد علم التصوير التي تتميز بصفة الدوام والاستمرار Permanence.

ويسرى سسوريو أن جميسع ألسوان الفنسون تتميسز بصسفة السدوام والاستمرارية وأدخبار الموضوعات والمبدعات الفنسة مثيل المقطوعيات الموسيقية (السيمفونيات) ولوحات التصبوير وغيرها⁽²⁾. كما أن التوفير هنا يحقق ثروة فنية واجتماعية ، فالمتاحف وأماكن الآثار التبي تحفيظ التراث والآثيار وتبدخر التباريخ مجسيداً في شيكل الفنون والمتعلقات والآثيار إن هي إلا أمياكن لتخيزين التياريخ ووثائقته فهني ذات فائندة تاريخينة إحتماعينة ، وليست من قبيل الأشياء الحامدة أو الميت (عديمة الجدوي) كما ينظر لها الاحتماعيون اللذين يرونها أشياء معطللة وشروة فنيلة بللا فاشدة مكدسية في المتاحف لا يحفيل بها أحيدا⁽³⁾. لقيد تصيور الاحتماعيون أن المتاحف أشياء مختزئة عديمة الجدوي غبير مستعملة أو دات فائدة في مجيال الحيياة الواقعيية إنهيا لا تمثيل إلا تراثاً مختزناً غير أن الواقع العلمس والاجتماعي يشهد لما للمتاحف من أهمية كبيرة في دراسة التاريخ والآثار إذ تقوم الأعمال المحقوظية فيهيا يبدور الوثيقية الماديية الواقعيية التبي تتحيدت عبين عصرها وعهدها في رموز الفن فيستفاد منها تعليماً(4).

⁽¹⁾ Souriau.E: L'Avenir.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Souriau.E: La Corres Pondance.

⁽⁴⁾ Ibid.

وهكنا تصبح الوظيفة الاجتماعية للفن عنند سنوريو هني وظيف توفير Fonction depargne لا ظيف الهو وتسلية، فبقاء العمل الفني محفوظاً بعني أن الفن يبدخر صبورة حيبة من حيباة الانسانية تتكشف في الآثمار المتنفية المسحلة على المادة، لأن خروج المادة من بين يدى الفنان هي بصيمة له (1). وحفيظ لانتاجيه الفني سبواء كان لوحات أو تماثيل أو معابدأو قصبور، وغير ذلك محن ألسوان الفندون الزخرفيدة المصغرى مثمل الكروس والتيحسان، والحلى والأوانسي، والأنواط، ومن شم بصبيح النشاط الفنسى فعسالاً مدخراً يحفيظ التساريخ وحركة الإنسسان باقيسة ومسجلة(2). ومنن الجدير بالـذكر أن العمـل الفنـي يتميــز بطبيعتــه بالحفظ من الدمار والضياع لما ينطوي عليه من قيمة وندرة وبالتالي أهمية فهو لا يستهلك بطريقة سريعة أو مباشرة (3). كبقينة الأشبياء والمقتنيات العادينة لكنبه يتمينز بخاصية الاحتضاظ به فضحن نحساول الحفاظ علسي المصنوعات ذات الطابع الفنسي ونتعامل معها برفيق ونتناولها يحبرص وبحنزر واحترام فقيد يبتردد السكين حينما يقوم بقطع قطعة حلوة مزينة من الحلوي، كما أن ربة البيت قد تتردد قبل استعمال وتقديم أواني المائدة الجملية لاً نها لا تود المدخول في مغامرة التضحية ببالأواني المزدانية القيمية

⁽¹⁾ نلمح فى هذا النص له سوريو أثر الفكر الذاتي على الغنان وبالتالى على العمل الغنى فيما يتركه من بصمة عليه.

⁽²⁾ Souriau.E: La Pensèe.

⁽³⁾ Souriau.E: L'Avenir.

فهي في تصورها عمل فني ليه قيمية لا يجيب التضيعية بهيا^{.(1)}. وهكذا تتجلى صورة الفن الجميل فمع أن وظيفة الفن تختص بدراسية الأشياء والموجودات الواقعية إلا أنبه يحضل بالعديد مين ألوان الفن كالمنظوم والمفنوم والتصوير والشعر والمعمار والرقص والموسيقي والنحت، فالفن النوان وضبروب وهنو موضوع للتنذوق والمشاركة الفنيسة⁽²⁾. فهسو لا يقتصسر علسي مجسرد خلسق الصسور فحسب لكنبه نشباط منبتج تنبتج عنبه منتجبات ومخلوقيات نسبتريح لها وترضي أذواقنا وعنب سوريو فبإن الطبيعية تمتلئ بآييات الجميال من حولنا وهس لا تعنى غير الجمال فحسب في حين يظل الفن متفرداً متميزاً بالتكنيك فهو صنيع الخبرة الإنسانية.

ويسرى سسوريو أن محاولية تفسير العميل الفنسي تضبعنا أميام العمل الجمالي بصورة مباشرة، وما علينا إلا محاولة إدراكه عن طريـق حواسـنا الظـاهرة وإحساسـاتنا الداخليـة⁽³⁾. لكـن الإحسـاس بالجمال ليس هو السبب الكافي الذي تقوم عليه الاستطيقا تمامــاً كــالعلوم حيــث لا يمكــن أن تكفــى الرغبــة وحــدها فــى الوصول إلى الحقيقة لقيام علم كالفيزياء أو الفلك أو الأحياء، ولا يعنني ذلك أن الشعور بالجمنال غبيرذي أهمينة لكننه لا يمثل بمفرده شرطاً لموضوع الاستطيقا⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Souriau.E; La Pensèe Vivante.

من خلال هذا النص لموريو ندرك أهمية تنخل العنصر الذاتي في العمل مما يؤكد على أهميته في بنائه، ويضع فكرة الموضوعية التي أشار إليها الفيلسوف في مأذق

⁽⁴⁾ Ibid.

7- فلسفتا الفن والجهال (الروح في العمل الفن):

يرى سوريو أن العلاقة بين الجمال والفن وثيقة لأن الأخير يهتم بدراسة صور الأشياء و معرفتها، وتتجه الدراسات الجمالية إلى نفس هذا العالم المحسوس البذى يقوم وراء الجهد الفني (1). وفي حين يصطبغ عمل الفنان بالصبغة الخاصة التي تحددها النظرة الصورية إلى الشيء في جانبه الفردى الخاص فإن مهمة عالم الجمال تتمثل في دراسة الصور في أنواعها الكلية فالاستطيقا هي معرفة عقلية منظمة لما في الكون من مبادئ صوريه (2). وليس من مهمة عالم الجمال تحليل شخصية الفنان أو وصف أحوال نشاطه الخلاق، بل تتحصر مهمته في وضع المعارف الخاصة المتضمنة في النشاط الفني تحت أجناس كلية ولهذا الخاصة المتضمنة في النشاط الفني تحت أجناس كلية ولهذا المادئ المدورية الجوهرية الثابتة التي تتنظم وفقاً لها شيتي المطاهر الجمالية لهذا الكون المنظم Cosmos المنظم وفقاً لها شيتي داية.

وفى ضوء منطق سوريو فى علم الجمال نراه يستبعد مفهوم القيمة Valeur منهدا العلم الذي كان يمثل واحد من بين العلوم المعيارية إلى جانب المنطق وعلم الأخلاق ونحن نعلم أن هناك فرق بين العلوم الوضعية التي تدرس الوقائع، والمعيارية التي تدرس القيم بيد أنه التطور الحادث في العلم والحضارة قد طور

⁽¹⁾ Souriau.E: L'Avenir.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Souriau.E: Pensèe.

منهج الجمال من منهج العلوم المعيارية إلى منهج علم المايير وأصبحت العلوم المعيارية بوصفها علوم معايير تدرس الوقائع مثل علوم الوقائع من حيث المنهج ولا تختلف عنها إلا في الموضوع فاقتصرت مهام المنطقي على دراسة الخطوات التي يتبعها العالم في بحثه دون التدخل بفرض قواعده على العالم، ولم يعد في مقدور الاستطيقي التدخل لفرض رأيه أو توجيه النصح للفنان بل أصبحت مهمته وصف الواقعة الجمالية فحسب لا عن طريق تجربة الفنان الشخصية أو المتأمل بل بأسلوب علمي وباعتباره علمًا موضوعياً صاحب طريق ومناهج (1).

ويسرى سوريو وغيره من علماء الاستطيقا أن مهمة عالم الجمال لا تتحصير في مجرد التأميل والإدراك الحسي، فهو ليس غاناً علماً فحسب تتحصير مهمته في الإدراك الحسي، وهو ليس غاناً يصدر عمله عن إلهام فني لكنه عالم (2). تتحصير مهمته في فهم الظاهرة الجمالية وتوضيحها في عقولنا وهنا فعلم الجمال باعتباره علماً للمعيار يصف واقعه مع أنه في ذات الوقت يقوم على شعور حدسي Intuitive تدفع النات من خلاله إلى البحث عن الجمال، كما تبحث عن الحق والخير، لكن تحوله إلى علم المعيار من وجهة النظير المعاصرة جعلته يستبعد الشعور الجمالي والحدس الفني ويستعين بطيق الاستدلال والمناهج التجريبية التي والحدس الفني ويستعين بطيق الجمالية.

⁽¹⁾ Souriau.E: La Pensèe.

⁽²⁾ Ibid.

تعليق وتقييم:

من كل مما سبق نرى أن سوريو يستبعد كل ما من شأنه التقليل من قيمة الموضوعية الواقعية للعمل الفنى كمادة لها وجودها وكيانها المستقل وكان واحدا من أتباع مدهب الاستطيقا الذين اتجهوا بفلسفة الجمال وجهة علمية، فذهب مع أتباع النزعة الموضوعية في الجمال إلى أن الذات ليست هي كل ما يتعلق بالموضوع الفنى لأن هناك شيء يظل خارج الحكم الجمالي أو الدات ألا هو التوازن الخفي والمضمر الكائن في مسميم البناء الاستطيقي ولا يمكن الوصول إليه بالوقوف على طبيعة البناء الاستطيقي ولا يمكن العصل المكون لماهية العمل الفني وهو وحده الذي يساعدنا على حدس الحكم كنتيجة صادرة عن العمل متوقفة على جدل بنائه وتكوينه.

وهكذا أصبح موضوع الحكم- الذى كان ينظر إليه بنظرة ذاتية خالصة- أصبح عند سوريو والموضوعيين مع أنه يمثل نظرة جزئية - يمثل نظرة خاصة إلى بناء العمل الفنى فى صورته الكلية، وهكذا يظل العمل الفنى شامخاً صلباً موجوداً ذا كيان مستقل، وماهية متفردة يقف أمام أحكامنا الجمالية يحبث لا يصدر الحكم إلا من خلال الوقوف عند العمل فى كل خصائصه السابقة.

وينهب سيوريو تمشياً منع منطق مذهبه إلى السريط بسين أحكامنا وطبيعة العمسل الفنس الواقعية حقيقة نحن جزئيون في نظراتنا وأحكامنا باعتبارنا أشخاص، فبرادى، لكن الثابت أن أحكامنا بكل جزئيتها ونسبيتها وخصوصيتها وفرديتها إن

هسى إلا آراء وحدوس تدور في فلك العمل الفني في واقعيته وعينيته، في بنائه وتشخصه لقد تدفقت نصوص سوريو في مؤلفاته المتنوعة تشرح نظريته في "موضوعية العمل الفني" وتؤيد فعالية وجوده وتركز على أنه وحده معيار الحكم في ضوء ما يتمتع به من مواصفات، وأعماق في تركيبه وينائه، وانفرد سوريو في أسلوب عنب يفسر لنا العلاقة بين فلسفتي الجمال والفين، ووظيفه الاستطيقا، وبناء العمل الفني وماهيته، وشومقماته، وشروط تواجده فضلاً عن عرض مستفيض لما تشعب عن رؤيته الميتافيزيقية من أفكار خالدة، وآراء حية، وكمال شكلي، وتصور جديد لعلم الصور، ومفهوم الشيئية ومراحل بناء العمل الفني وعناصره بين المادة والصورة، وعلاقة الفن بالصناعة العمل الفني وضحالته في انظلاقاً من صناعة العمل الفني، واصطباغ الفن بالصناعة، وموقفه من فكرة الاجتماعين عن عبثية الفن وضحالته في البناء الاجتماعي.

جميع هذه المسائل وغيرها طرحها سوريو في مؤلفاته المتوعة ودافع عنها كواحد من المؤمنين بأهمية العمل الفنسي وحده. مدللاً على رؤيته لموضوعية وتفرد الكيان الفنسي ولا ستقلاله إلا عن جدل بنائه وتركيبه وقد تأدي هذا الموقف بسوريو إلى مواجهة العديد من مشكلات الفن المعاصرة مثل مشكلة الصورة والمادة أو (الشكل والمضمون) فضاض غمارها وحاول حلها.

إن سموريو وهمو ممن أتبساع النزعمة الموضوعية ضي الجمسال يدعونا إلى تأمل العمل الفنى ضي تضرده وإلى التوقيف عند الموضوع

الجمالي لدراسة بنائه بعد أن نفصله عن ذواتنا لكي نرى طريقة صنعه واكتشاف سره في موضوعية تامة كأي شيء مصنوع، ثم إعادة تركيبه وتحليله ككل ensemble.

ومما يؤخذ على هذه الخطوات هو عدم أهميتها وإخفاقها في التوصل إلى كنه العالم الفنى الحقيق ذلك أن الدراسة الفنية الحقيقة تنصب على النفاذ إلى باطن تعبير العمل، وإدراك أبعاده وأعماقه بوصفه شيئاً له قيمة تتعلق بذواتنا، ومع ذلك فإن سوريو يحاول الابتعاد عن ذلك المنحى وينظر إلى العمل الفنى من منظور علمى محاولاً الابتعاد عن الميتافيزيقا على حد قوله في مقدمة كتابه "الفكر الخالد" "..... أننا نحاول هنا محاولة علمية ومعالجة موضوعية ومنطقية بعيدة عن مجال القيم فتتلاشى بذلك الخطورة التى تنطوى عليها ظاهرة الكمال المرتبطة بفروض ميتافيزيقية، وأننا يجب أن نتجه إلى دراسة الاستطيقا من منظور الصفات الأساسية للشكل دراسة الاستطيقا من منظور الصفات الأساسية للشكل الكولية مع ميول القارئ والمهتم بفن اليوم... ونرجو أن يكون تتضق مع ميول القارئ والمهتم بفن اليوم... ونرجو أن يكون

ويسرى سبوريو أن موقفه القائم على دراسة Formes داخيل حدود معينة وتفرد دراستها وانفصالها عن غيرها من العلوم هو ضرب من قلميفة العلم الكونية اللاعقلانية، وهو هنا يختلف في موقفه العلمي عن موقف أبيه بول سوريو الذي أسهم في بناء علم جمال عقلي يقوم على الروح. ويتجه سبوريو اتجاهاً مضاداً في الشكل وينطلق إلى بعد مناقض لما ذهب إليه والده من النظر إلى

الظاهرة الفنية فيرى الجمال والفين في صميم العمل الفني في مادته وصبورته ووجوده العينس المستقل المتضرد، وأن علس المستمن أن يدرسوا الظاهرة الفنية على هذا النحو لا على نحو آخر — على حد قوله. کان هذا موقف سوریو فی عرض مذهبه بصفة محملة كما يتجلى من نصوصه، لكن هذا الموقيف يكشف في ذات الوقب، عن بعيد لا شعوري تتضح فيه رؤية الفيلسوف لأهمية العنصس الفسردي والسذاتي فسي موضوع العمسل الفنسي ممسأ يطسرح بعسداً ميتافيزيقيا جديداً لم يصرح به هو نفسه أنتاء العرض، فعلى سبيل المشال لا الحصر يقول سوريو "... بأن الوصول إلى عمق العمل الفنى يستلزم حسباً وعياناً للالمام باطراف الموضوع، وهذا بعطي انطباعياً بأهمية وحبود العنصير البذاتي، ويجعلنا نقيف في مواجهة مع العمل الفني- حتى في عمقه على حد قوله- فهل من المكن أن يوجد حكم بدون ذات تكشيف عين سير العمل وتبحث عن مكامن الجمال، وتصدر الحكم حتى مع كون العمل هو صاحب السلطان والبيمنة على العملية الفنية.

إن لحدينا بعض تحفظات على عحد من النصوص التى وردت فى ثنايا المذهب ربما أشار الكشف عنها إلى بعد جديد فى المذهب العلمى لسوريو فى الفنون، فهو يقول: ".... يحدث العمل الفنى نتيجة للتصور الشييء لموضوعه بعد مرحلة الاستعداد أو التهيؤ، ولهذا فإن كل عمل فنى يمثل شيئاً متميزاً عن الآخر لاختلاف كل فنان عن نظيره فى تجربته وإدراكه وظروفه "(1). من النظر إلى هذا النص يتضح لنا البعد الذاتي فى

⁽¹⁾ Souriau.E: L'Avenir P22.

عملية الخلق الفتى فالعمل الفنى هو أولاً وقبل كل شيء وليد روح خاصة وصنع بد معينه وظروف فردية، ثم نتساءل ألا يطبع هذا الموقف الخاص العمل الفنى بصفة الذاتية مما يجعل أصحاب القيمة ينظرون إلى موقف سوريو الموضوعي من العمل الفنى بعين القلق وهناك نص آخر يبرهن على الذاتية يقول فيه: ".... يتطلب العمل الفنى حركة ومرونة ومقدرة وهو أثر لحركة اليد وعملها، كما أنه ثمرة لعملية بناء وتركيب، والجميل هو الذي يتحقق في انتقال الإحساس من النفس إلى اليد في صورة عمل صناعي مفد"(1).

وفي هيذا النص نلمح كنذلك تدخل العنصر النذاتي، خاصة في عبارة "في انتقال الإحساس من النفس إلى البيد" مميا يعطى انطباعاً بالتدخل الذاتي في الميلاد الفني.

ويعطى سسوريو أهمية بالغة لتدخل الدالة في العمل الفنى، ويعطى سسوريو أهمية بالغة لتدخل الدالة يتدخل بمجهوده وتكنيكه الفنى في رسم لوحته، فضلاً عن تمييزه بين نوعى العمل الأدائى والفنى، ويقصد بالأخير تدخل الفنان بروحه وذاته في هذا العمل مما يفسح مجالاً لظهور بصمته وتجسيد إحساسه، ويقلل من أثر الموضوعية الجامدة فالفنان وفق إحساسه الجمالي والوجداني يقوم بدور المؤدى فحسب بل بدور الشخص المتدخل ذاتياً في العمل بالتعبيل والتحوير⁽²⁾. وتقوم مسالة عشق العمل الفنى والجلوس أمامه بالساعات للعمل والتحوير ليلاً على التلاحم

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

بين النات والموضوع وهذا شاهد على الإحساس النفسى الزمنى الذي يجعل أحد الفنائين يقول عن النزمن الذي استغرقته لوحته لتخرج إلى الكمال أنه قضى في عملها حوالي ثلاثين عاماً، فالإحساسات الداخلية والجوانب السيكولوجية للفنان هي أحد المقوسات الرئيسية في الخلق الفنى يقول سوريو في تأييد هذا الرأى: "... إن محاولة تفسير العمل الفنى تضعنا أمام الجمال الذي ندركه بحواسنا الظاهرة وإحساساتنا الداخلية... لكن الإحساس بالجمال ليس هو السب الكافي الذي تقوم عليه الاستطيقا تماماً كالعلوم حيث لا يمكن أن تكفى الرغبة وحدها في الوصول إلى الحقيقة لقيام علم كالفيزياء فالشعور بالجمال مهم لكنه لا يمثل بمفرده شرطا أساسياً لموضوع بالاستطيقا"."

وفي هذا النص نبرى سوريو يكتب عن الإحساس شم يتدارك موقفه الموضوعي ويمود ليخفف من وطأة الأحساسيس النفسية في قوله بعدم أولويتها للعمل الفني وهنا يقع في تناقض واضح في نصوصه عندما ينزع البروح من صميم هذا العمل ولا شك أن رؤيته في محاولة الإبقاء على هذا العمل محفوظاً وما يستتبع ذلك من ادخيار صورة حية من حياة الإنسانية هي بمثابة بصمة وتعبير عن ذاته وحضيارته أن رؤيته لتقوم شاهداً على نزعته الذاتية ونحن نعلم أن الحضارة هي تفاعل الإنسان مع البيئة من خيلال عقله وفي واقع التاريخ لهذا يتدخل العنصير النذاتي ويضرض نفسه في صنع الآثيار والحفاظ عليها لما تزميز إليه من

⁽¹⁾ Ibid.

جهد البشرية عبر عصور التاريخ الطويل، وما أشارته في نصوص إلى حضارة وادى النيسل إلا دلسيلاً علسي أثسر اللمسة الذاتيسة والوجدانية في الفن⁽¹⁾.

كما أن رأيه في تدخل الذات في الحكم الجمالي بأتى تأكيدا لنزعته الذاتية حيث يرى أنه لا ينبغي التضحية بالأعمال الفنية، والأواني والحلى التي تحمل فيمة فنية عالية، ومعنى ذلك أن اقتناء الأشياء الجميلة والفنية تعنى تدخلاً حكمياً بالجمال من المهتمين فاقتنائها مما يرجح اعترافا ضمنياً منه بأهمية الحكم الجمالي (القيمي) فلولا ما تتميز به الأعمال من قيمة جمالية وفنية لما نالت من البعض شعور الاهتمام والمحافظة عليها من التاف.

وبالاضافة إلى وجود القيمة في الجمال والفن عنده نامح تدخلاً للوجدان، فهو يقول في نص له: "... إن الفنان يقوم باختزان الصور اللاشعورية في نفسه خلال عملية الإبداع ثم يفيض بها في أثناء عملية التركيب (2). وهنذا النص يشير إلى أهمية تدخل ذات الفنان في العمل الفني مما يسمح بدخول العامل الوجداني الذي سبق وأن عزله منذ بداية مذهبه في فلسفه الفن القائمة على أسس علمية.

ولا شك أن محاولة سوريو لم تفلح بصورة كاملة في استبعاد مفهوم القيمة من العمل الفني.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

2- هنری دوااکروا (1937-1873) H.Delacroix -2

درس هندرى دولاك روا أستاذ الفلسفة وعلم النفس بفرنسا مناهج علم النفس التجريبي وطبقها على الجانب الديني في حياة المتصوفين. ولمس مشكلة الجمال من نفس الزاوية وفقاً لنفس المناهج كما عالج الجوانب النفسية ومشكلة المادة في الفن والأساليب الفنية والتقنية للتغلب على جمود المادة الصلبة وحتى يبرز العمل الفني إلى الوجود كما كان يمثل أحد كبار البرجسونيين المخلصين في عصره ومن أبرز من تابعوا بيرجسون في نزعته الروحية الخالصة من عادية العصر وكانت له المتمامات بالدين وعبرت عن ذلك آرائه في التصوف والحياة الروحية.

وإلى جانب الاهتمام بالفلسفة وعلم النفس والتصوف تتجلى نزعة لاكروا التجريبية الروحية بصفة خاصة في آرائه في الفن التي ضمها مؤلفه المشهور "سيكولوجية الفن" حيث يبرز فيه الاتجاء التجريبي الذي ساد فلسفته وأرجع معه الفن إلى العقل والإرادة والجهد والصنعه وأنكر مفهوم العبقرية والبهودة والعبرها لفظاً خاوياً في تفسير عمليات الإبداع الفني وهو يبرى أن القول بوجود ضرب من المقدرة المتازة أو السر الخارق للعادة في الوظائف الطبيعية هو من قبيل القول الساذج الذي لا يقدم تفسيراً لعملية الإبداع الفني التي تتنج عن العملية العقلية والوجدائية النفسية معاً والتي تصقلها الإرادة والخبرة والمارسة وتتوجها الصناعة في النهاية ويختلف لاكروا في موقفه من الإبداع مع العديد من الفلاسفة أمثال كانت وشوينهور وجيو وسياى وفرويد

وباش وغيرهم ممن حاولوا تفسيرالإبداع الفني بالعبقرية إن لاكبورا بحياول أن يثبت بدلائل قاطعة أن عملية الإبداع (فعيل الإبداع) ليست هي الوجيد الصوفي أو الحيدس البديني أو الإشراق الإلهار بال هار العمال والإرادة والصانعة (1). وها و يختلف هنا ماع شوبنهور الذي يبري أن الإبداع هو ضرب من اللاشعور. أما لاكروا فيرجع العمل الفني إلى عمليات سيكولوجية عديدة تظهر في الاستعداد النهجي والخبرات الحسية وفي مختلف المحاولات القصدية أو الإرادية. وتهيئة العمل الفني يستلزم في غالب الأحيان ضرباً من التنحيبة والتضحية وتبدخل العمل والعاطفة، كما أن الأفكار تحتاج دائماً إلى جهدود بنائية متواصلة تبيرز بصورة واضحة في التنفيذ أو الأداء وهكذا يصبح العمل هو المحك الوحيد لكل فن وإلهام⁽²⁾.، يقول لاكروا في سيكولوجية الفن: ".... ليس العمل الفني هو إشراق، بل هو ثمرة لقدرة تركبية هائلة تتمثل في تنظيم الأحلام وصياغتها في صورة استطيقية تتلائم مع شعور الفنان"⁽³⁾.

إن عالم الفين ينحصر في اختيار الموضوعات بقيدر ما ينحصر في صياغتها والتعبير عنها ويجب على عالم الاستطيقا (الجماليات) ألا يهتم بالتعبير عن قضايا المجتمع أو المسائل التي تهم العقل والحس الجمعي. لكن ينبغي عليه استلهام فنه من جوانحه والتعبير عن الإبداع انطلاقاً من ذاته وحالاته النفسية ومع

⁽¹⁾ Delacroix.H: Psychologie de l' Art, Paris 1927 P.153.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

أن الصلات التاريخية التي تربط بين الصور والتصورات الجمعية هي شيء وأقعي لا يمكن إنكار م⁽¹⁾. إلا أن الفين رغيم ذلك بعيود في المقام الأول إلى سيكولوجية الفنان فيي بادئ الأمر، فهو لا ينبع من حلم أو إلهام أو عبقرية كما لا يرجع إلى الطبيعة بصيفة كاملية فعنبد لاكبروا لا عبودة إلى الطبيعية عليي نحبو عبودة السابقين من فتانين واستطيقيين ممن استلهموا إبداعاتهم مين خللال النظر إلى الطبيعة ومحاكاتها لأن الفن لا يدين بشيء للطبيعــة بــل إن كــثيراً مــن أقســامه لا علاقــة لهـا بالطبيعــة مثــل: المعمار والبرقص والموسيقي، وكنالك فنون الكلام (الشبعر-القصة - الزحل) وإذا كانت الطبيعة ليس لما علاقة بالفن فإن علاقية حميمية تبريط بين العقيل والفين؛ فهيو البذي يتبايع ويكشيف عنه بطريقة روحية لأن فعل العقبل يسعى لكمنال الحيناة الروحينة ، وهو بضع نفسه في مرتبة أعلى من الطبيعة ويعمل على تتشيطها، ذلك أن الطبيعة لا تملك إلا أن تهيئ الجمال فحسب (2). لكنها لا تكشف عنه ولا تصل إليه.

ويرى لاكروا أن محاور ثلاثة تقع في فهم الفن والتعبير عنه هي الطبيعة والمالم الإنساني والعقل، الأول هو محور صامت لا يعقل ولا يقدم تقسيراً أو تحويراً لعملية الإبداع، ولكن مهمته تهيئة الجمال وإعداده فحسب، والمالم الإنساني هو المحور الشاني الإيجابي وهو الذي ينطلق فوق الطبيعة ويحاول تقسيرها، ثم يأتي دور العقل وهو المحور الثالث

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Delacroix.H: Psychologie de l' Art, P.156.

و إمكانياتِه فوق الطبيعية ⁽¹⁾. والفين عند لاكبروا هو صناعة وعمل وجهد ، وليس معطيات مباشرة Donnèes Immèdiates أو ماهيات حاهزة بفردها الفنان بما لديه من قيدرة بنائية أو تأليفية. وعلى هنذا النحو فبالفن لا يوجيد حياهزاً أو معبداً لا في الواقيع التجريبي ولا في الواقع العالى لأنه خلق وقوة، وهو نشاط صنعي وإبداعي، ولا يوجد فن بغير صناعة Fabrication. وفد, عملية تفسير الإبداع يضرب لاكبروا بمبوثرات ماضي وحاضير حيباة الفنيان عبرض الحائط، فهي لا تكفي مين وجهية نظره لتفسير عملية الإبداع الفنس أو تقدم نقداً لانتاجيه الصناعي لأن منا يمييز الفنان الملهم الحقيقي هو القدرة على الإبداع بحيث تشعرنا رؤية إنتاجيه الفنيي بأننيا إنميا نبراه للمبرة الأولى. وهنيا تكمين الابتكيار وتنصبهر العبقرية والجهود، ويبرز العمل الفني أصيلاً متميزاً. فمع أنبه لا يستغنى عبن المؤثرات والخصائص الذاتيبة لشخصية الفنيان التي ترجع لعقلته وروحيه إلا أن العمل يكون في حاجبة لمساعدة الظروف المادية المحيطة ⁽³⁾. فضيلاً عن الحاجة إلى تكامل الأعمال الفنية الأخرى المتعاونية معيه لكني ينتمكن من التجلي ويبلغ أوج (4)

والفن هو جهد عقلى إلى جانب كونه صنعة ومهارة، وهو ليس مجرد رغبة ملحة للحياة أو مجرد نشاط زائد أو تـرف ولهو

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Psychologie de l' Art.

⁽⁴⁾ Ibid.

لأن الفسن إنما يشسارك فسى الحيساة العميقسة للإنسسان وجماعتسه الانسانية⁽¹⁾.

ويخطئ الذين يتصورون الفن نشاطاً زائداً أو لهواً لا طائل تحته على نحو ما يذهب بعض الاجتماعيين مثل إميل دوركيم، لأن تفسير الفن باعتباره تسامياً للعب هنو تفسير آلى بحت أو هنو تفسير ما هنو أعلى وأسمى بما هنو أدنى منه، فالفن لا يخرج من نشاط اللعب لكنه بالأحرى ينبثق من كل أنواع النشاط وهنو ذلك النشاط الذي يستخدم النشاط الكلى للإنسان، وهنا يصبح هنو الحاجة إلى النشاط المركب والمعقد والمتكامل، وليس للعب المتسامي وحده. ولعل أن ما يقبرب بين الفن واللعب إنما هنو اللذة النن تثيرها عملية الخلق في الإبداع الفني، إلا أن لذة الفن تخلق واقعاً قائماً على العقل والعاطفة وعلى الترتيب والتنظيم وعلى الإبداع والابتكار إنها تخلق واقعاً منسجماً وعملاً قائماً على الرائي (2).

حقيقة أنه بمكن أن يدخل اللعب في الفن ولكن أي ضرب هذا من ضروب اللعب ذلك الذي يسبب الإبداع وينسق الأشكال ويسهم في ترقية وجدان الكائن الروحي؟ إنه لهو من نوع راقى ولعب من نوع متسامى يصل بالفنان المبدع إلى أعلى قمم الحياة الروحية العقلية.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

إن ذلك الضبرب من اللعب المؤدى إلى الفن لا يصبلح إلا مبع لاعب فنيان يجيبد فنيه ويمبر عنيه خير تعبير فاللمب في الفين يخلق أيضاً لاعباً فناناً. وهنا يصبح اللعب إبداعاً فنياً ، فالفن يخلق نوعاً من الأشكال المتسامية العليا هي نشاج الحياة العقلية لتطور التــاريخ ولا لضــرورة المنطــق فيهــا حقيقــة أن الفــن قــد يكــون لعبـــأ منظماً هادفاً لكنه في الوقت نفسه ثورة عمل تخرج الأشياء من هدوئها وكمونها وتوقظ المالم الجامد الصامت كميا تحوله إلى صورة حية وتحيله عالماً مشخصاً عينياً متكاملاً بنبشق عن القوة المحضية للعشل في الإدراك والفعل⁽¹⁾. والفين في تصور لاكروا يعير في أشكال ورموز عن الجوهر الروحي وهو يحتياج إلى عيالم مين الأرواح بل يحتياج إلى يصبح العلم ذاتيه روحيه، بيبد أنها روح تتلبس بالمادة وتطوع أشكالاً وتبث إبداعات وأعمال وصناعة، فعالم الفين هيو عيالم الانسيجام الروحيي للحيياة، وهيو فكر يتحقيق ويتكامل وليس تدفعاً أو سيالا حيويا أو اختراعاً بغير قوانين أو إرادة تفرضها الحياة عنوه، يقول لاكروا: "..... أن الفن لا سدأ إلا في اللحظة التي يتمكن فيها المرء من الانصراف عن طابع الحياة العملي النفعي حتى يتسنى له تحرير نفسه من حصار المنفعة وربقة عبودية الحاجمة وقهر إرادة الحياة (2). فالفن يعيد إلى الحياة روحانيتها وهو يهدف إلى تحويل الواقع الطبيعي تجلياً للنفس وتمبيراً عن مكوناتها. وهو يبرى كذلك أن صفاء الروحانية يتحه إلى المادة الجامعة ليشكلها، فأفكار الشعر هي لحظية مين:

⁽¹⁾ Psychologie de l' Art.

⁽²⁾ Ibid.

لحظات النفس، وكذلك الأمر بالنسبة للتأليف القصصى، كما أن الرسم والتصوير أمر عقلي، وما المنظر الطبيعي إلا تعبير عن المثالية في آعلى صورها⁽¹⁾. والفن في الواقع هو مثالية المادة. وهكذا ينشد لاكروا ضربا من الأخلاق والكمال من خلال الحياة في الفن لأنه في تصوره لا يعبأ بمستوليات الحياة ومنافعها، فرؤية الفن والجمال تنسينا مشاغلنا الخاصة ومنافعنا بل وأنانيتنا، إنها تنسينا ذاتنا بكل ما تنظوى عليها من دوافع ورغبات.(2).

وعلى هذا النحو فلا يمكن أن يتولد الفن إلا حين تدع هموم الحياة ومطالب العيش متسعا من الوقت لظهور الحلسم Rêve

تعليق وتقييم:

بعد هذا العرض الإجمال الماسيفة دولاكروا يتضبح لنيا الاتجاه التجريبي الروحي والمثال الذي ينسبحب على جميع أجزاء فلسيفته بدون اسستثناء ففي مبحث المعرفة نبراه يعتبر اللغة في لحظة تكوين الأشياء عن طريق العقل وهي تمثل الأداة الروحية التي يستحيل معها عالم المادة المحسوس المختلط إلى آخر من الموضوعات والامتثالات. واللغة تقع عنيد لاكروا في مقام العلم وهي نتاج النشاط الفعال والخلاق للعقل، وكما أن العلم يسيل على الأشياء ستاراً من الوضوح والترابط بما يخلعه عليها من على علاقات وصلات فك ذلك الحل بالنسبة للغة التي تلقى على

⁽¹⁾ Psychologie de l' Art.

⁽²⁾ Ibid.

الأشياء شبكة من العلاقات التي تهيمن على التجرية المعيشة (العملية) كما تعالج المعطيات والواقع يشهد بأن الاختلاط المذى يبدو بين الأشياء لا يمكن أن يفسس أو يتميز بذاته. ويستتبع ذلك استحالة أن تقوم بين الأشياء علاقات أو روابط ولهذا ياتى دور المقل ليخلق هذه الروابط.

3- الان شاربيناير (1868-1951):

إرتبط الفن عنبد آلان بالواقع وبالعقبل الإنساني علي نحبو منا ارتبطيت الفلسيفة والأدب بنه من قبيل ولين نفيالي إذ نقبول أن فلسفته في الفين قيد وضعته ضمن فلاسفة الفين المعاصرين البذين نادوا باتجاه جديد مضالف للاتجاهات السابقة عليه وإذا كان تاريخ الفين المعاصر فيد كشيف لنبيا عين عبيافرة فنيانين أمثيال كروتشه الإيطالي وجهورج سانتيانا الأمريكسي وجهون ديسوي الإنجليزي ربطوا جميعاً ببن الفن والإلهام واعتبروا الأعمال الفنية محصلة اجتماع الحلم بالموهبة الفنيسة فيإن آلان وسيبرا على درب فلسفته الإنسانية المقلية ينطلق من فكرة جديدة وهي فكرة الإبتكار فيربط الفن والصناعة وريما أن عمل الفنان أو تحقيق العمل الفني ذاتيه هو المضمون الحقيقي للفين البذي يضفي صفة الإبداع والابتكبار بهذا المضمون الجديد للعمل الفنبي ينحو آلان نحسوا جديداً في هناه المجال ونحين نعليم أن الاتجاهات الفنيية السابقة عليه كانت تميل إلى الأخذ بفكرة الإلهام والحلم فنجد كروتشبه مثلا يحذو حذو هيجل فالفكر هو الحقيقة والمكس صحيح والفين عنده حبدس وعينان خنالص وإدراك مباشير لحقيقية الظاهرة الجمالية أن آلان يتجه إلى تفسير العمل الفني بالصناعة

والابتكار وهما لا يقومان إلا على العمل والجهد فلا لعمل وجهد بغير فكرة معقولة تحركه وتغيره وتبدع فيه، أن الفنان هو الصانع العبقرى، والمبتكر ومعنى ذلك أنه ليس الشخص الحالم، الغارق في شطحات خياله وأوهامه وأحلام يقظته خلاصة القول في فلسفة الفن هي "الفكرة" فالأفكار تتزاحم في عقبل الفنان، وتدفعه إلى اجتياز عالم المادة الجامد، وتطويعه، وتحقيق العمل الفنى، وهده الفكرة التي برزت واضحة منذ بداية فلسفته فقد بدت في الفلسفة باعتبارها أساس الحكمة والمدخل إليها، وكما لبعت دوراً أساسياً في مجال الأدب كذلك.

وسوف نسرض لفلسفته في الفن من خلالها أنشاء عنرض الموضوعات التالية:

- 1- الفن والواقع.
- 2- الطبيعة هي المدرسة الأولى للفنان.
 - 3- الموضوع والفكرة.
 - 4- الواقع والمكن (إرادة الفنان).
- 5- الموضوع والمادة أساس نجاح العمل الفني.
- 6- الفكرة بين العمل الصناعي والعمل الفني (الحلم والابتكار).
 - 7- سمات شخصية الفنان.
 - 8- تصنيف الفنون.
 - 9- الفن والأخلاق.

- أ- الجمال والأخلاق (الجميل والأخلاق).
 - الجميل والملائم.
 - ج- الجمال والحق.
 - د- الفن والتطهر.

خاتمة

1- الفن والواقع:

الفن عند آلان لا يعنى الخروج على الواقع، لأن فى ذلك جنوح إلى الأحسلام والخيسال وهمسا مسن العوامسل التسى لا تسساعد وحدها على بناء العمل الفنى، فالواقع عند آلان هو الفنى والفنى هو العودة إلى ما هو واقعى، ففى أعماق المادة وفى أعماق الواقع يتكمن سحر العمل الفنى (1). ولا يتطلب ذلك أكثر من فن الفنان وعمله واجتهاده فى سؤال المادة وشعفه بالبحث فى الطبيعة، والدراسة الموضوعية والواقعية لموضوع العمل الفنى هى مناط بحث الفنان الذى يبدو كصانع لفنه وليس كحالم أو متوهم له.

2- الطبيعة هي المرسة الأولى للفنان:

لما كان آلان مؤمناً بالواقع في صياغة الأعمال الفنية فقد إعتبرأن الطبيعة Nature هي المدرسة الأولى للفنان لكن هل يعنى ذلك أن تصبح مهمه الفنان حرفياً منها؟

Alain: Vinqt Lecons Sur Les Beaux-Arts Paris, Gallimard 1931 P.P 39-40-41.

إنه يجيب بالنفى لأن معنى ذلك أنه يسكت صوت العقل ويوقف نشاطه وجهده، والفن Art نشاطه وجهد وعمل وابتكار وهو فاعلية حرة للفنان، وليس خضوعاً للطبيعة أو تعبد للمادة أو الواقع وحرية الفنان هي إرادته واحترامه لقواعد فنه بتظيمها. وتعد الحرفة Metière هي اللغة التي يفضلها ويستطيع الفنان أن يعرف نظام الأشياء الجامد الصارم، كما يعرف قواعد الموضوع كذلك، ولذلك فيإن قيمة الحرفة تكمن في انطوائها على النشاط الفني المتجسد في واقع خارجي متحقق (1).

ولما كانست الطبيعة لازمة للفن لكونها تعثل مادته، كان ينبغى على الفنان أن يتأملها ويحدول تعنى ينبغى على الفنان أن يتأملها ويحدوب نظامها ويحداول تنظيمها حتى يتسى له الكشف عن الجديد فيها. فليس من الضرورى المودة على الفكر والعقل فحسب فيما يتعلق بالإبداع الفنى وإنما المهم هو تنظيم العالم الخارجي "الطبيعة أو المادة" فتنظيم الطبيعة ينبغى أن ينبع من الإنسان على حد قول الفيلسوف الفرنسى أوجست كونت أن ينبع من الإنسان على حد قول الفيلسوف الفرنسي أوجست كونت أن ينبع من الإنسان على حد قول الفيلسوف الفرنسي أوجست كونت أن ينبع من الإنسان على حد قول الفيلسوف الفرنسي أوجست كونت أن ينبع من الإنسان على حد قول الفيلسوف الفرنسي أوجست كونت أن ينبع من الإنسان على حد قول الفيلسوف الفرنسي أوجست كونت أن ينبع من الإنسان على حد قول الفيلسوف الفرنسي أوجست كونت أن ينبع المنازية في ضوء الداخل (3).

⁽¹⁾ Alain: Propose Sur L' Esthetique P.U.F Paris 1949 P94.

⁽²⁾ Alain: Vinqt Lecons Sur Les Beaux-Arts Paris, Gallimard Paris 1931 P. 39.

⁽³⁾ Alain: Les Systeme De Beaux-Arts Paris, Gallimard Paris 1926 P27.

3- الموضوع والفكرة:

يقودنا موضوع الفن والواقع ومدى اتصالهما عنبد آلان، وكناك الطبيعة التبي اعتبرها المدرسة الأولى للفنان إلى عرض موقفه من الموضوع والفكرة، فما هو موقفه من الإبداع الفني في ضوء الموضوع والفكرة

إن آلان بعت برأن النشاط الفنى الإبداعي قائم في ظل الموضوع المتحقق، وليس في ظل الفكرة التي تتصور في ذهن القنان الحالم يقول عن القدرة الخاصة بالموضوع: أن الفنان الذي يصنع بيده مثل صانة الفخار Potier أو النجار Menuisier أو النجار Macon أو عامل البناء Macon إنما يعمل على إظهار الموضوع بصورة أدق وأجمل، كما أنه يكون قادراً على إنهاء الخرافات وأحالام البقظة Peveria ولهذا تصبح الصنعة اليدوية التي تصنعها يده في الموضوع من عناصر زينته، وهكذا تحول يد الفنان المادة في الموضوع من عناصر زينته، وهكذا تحول يد الفنان المادة في الاشياء الجامدة مرنة Matièr Flexible وتصنع الجمال Beaute

والموضوع لا يتحقق إلا فى وجود المادة التى تبرز إبداع الفنان فى العمل الفنى كما تشهد على قيمة ابتكاره ومشقة عمله، فقانون الابتكار البشرى يعنى أنه لا يمكن اختراع شيء إلا بالجهد والعمل⁽²⁾.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

على هذا النحو يصبح الموضوع وما يترتب عليه من صنعة وابتكار وجهد هو أساس نجاح العمل الفني.

والتركيز على الموضوع عند آلان لا يعنى نبذ الفكرة برمتها لكنه يعنى أن تكون متصلة بصميم الموضوع حتى تظل واضحة وخالدة في مشاعر وتفكير الجماهير من المتذوقين مثل فنى بيتهوفن وجوته (1). والفكرة التى تتصل بموضوع العمل هي فكرة عقلية منظمة له ومبدعة فيه، ليست محض خيال أو عاطفة لأن العواطف دائماً هو شخص يتخيل ويتذكر في حالات الأرق و الانتظار، ومن ثم كانت لعبة الخيال العضوع وتنظيمه خطيرة (2). لكن تأمل الطبيعة والتركيز في الموضوع وتنظيمه إنما يستند إلى إيقاع شعرى يقضى على الخرافة ويثبت أفكار (الموضوعات) بقانون معين وعلى هذا النحو تبدو الطبيعة جميلة في ظروف خاصة عندما يتأملها أصحاب المقول السوية، والإدارة في الموساس الإبداع القوية (3). وهكذا يصبح العقل والنظام والإدارة هم أساس الإبداع

وخلاصة القدول أن الإبداع الفندى يتوقيف على الموضوع الدى يحققه الفندان (الصائع) وليس على مجرد الفكرة التي تتصور في ذهن الفندان الحالم. وهنا ثاتي أهمية الواقع والطبيعة عند آلان.

⁽¹⁾ Alain: Propos De Litterature Paris Hartmann. Editeur 1934

⁽²⁾ Alain: Systeme De Beaux-Arts P38.

⁽³⁾ Alain: Les Systeme De Beaux-Arts, Ch V1, De La Puissance Propre l' Objet P33.

4- الواقع واطمكن (إرادة الفنان):

رأينا مما سبق إيمان آلان بالواقع، والطبيعة والموضوع فما هو إذن موقفه مما هو ممكن وهل يستطيع الفنان أن يبنى عالمه الفنى على تصوراته وخيالاته التبي تتعدى الواقع وتضرب صفحاً عن الطبيعة فتناى عنها؟

لقد انبثقت فلسفة الفن من الواقع، وخرجت من أحضان الطبيعة في صورة الابتكار لا المحاكاة، كما انصبت في قالب الموضوع الذي يمثل مضمون العمل الفني، فلا مكان للأحلام أو الخيال فمن الواقع إلى الإبداع تبدأ رحلة الفنان وعلى الرغم من انظلاقته الصعبة من أرض الواقع الصلبة التي تستعصى على المتغير والتحوير السريع إلا أنه بتركيزه في الموضوع وتحليله لعناصره وصياغته لشكله، وتكوينه لمادته وفي مراحل جهده وصراعه مع المادة الخام ينفذ الفنان إلى قلب العمل الواقعي إلى ما هو ممكن أو ما يمكن تحقيقه من هذا الواقع بل إلى ما هو واقعى ما يمثل العمل الفني الكامل.

وهكذا يصبح العمل الفنى الحقيقى هـ و العمل الـ واقعى وليس المكن Possible لكن الفنان الـ ذى يجنح لتخيلاته لكى يحقق المحكن لا يصل إلى المستوى الفنى الرفيع، ولا يصل لـ نفس جـ ودة الفنان الصانع الـ ذى يبدع ويصنع ويحقق الموضوع الـ واقعى الذى يبلوره الفنان من داخل الطبيعة والواقع.

وتلعسب الإدارة Volomte دوراً فسى خلسق العمل الفنسى الواقعى "فالكل يعلم أنها لا تتجسد إلا من خلال العمل الذي تتبع منه، ونحن نصف ذلك الجهد الجبار الذي يختقنا ويصيبنا بالشلل

بالعاطفة Passion⁽¹⁾. وعلى عكس العاطفة تقف الإدارة القوية فى خدمة العمل الفنى فإنه بدون إرادة الفنان وصيره على عصيان المادة الجامدة لما تكون أو تحقق العمل الإبداعي.

5- الموضوع والمادة أساس نجاج العمل الفني:

إذا كان الموضوع الواقعي هو العمل الفني الحقيقي، فمن ثمة كانت مادة هذا العمل تمثل أهمية بالفة في تكوينه يقول آلان:

"من الثابت أن الإلهام Inspiration لا يتجسد بدون مادة المعمل Matiere ولهذا كانت الفنون بحاجة إلى موضوع مسادة للعمل الفنى يعتبر الموقع الفنى الذي يخلقه الفنان، فمن بين مواد العمل الفنى يعتبر الموقع emplacement والحجسارة Pierres مسن مسواد هسنا العمسل للمعماري archutecte وكتلة الرخام archutecte فهو مادة الموسيقى مادة عمل النحات Sculpteur أما المسوت Cri فهو مادة الموسيقى Musician والقصيدة Ecrivian ومدنه المواد مناسبة لموضوع Idee هي عند الفنان الذي يصبح الملهم والمؤلف في ذلك الوقت ولخالك فإنه يولع بالموضوع لا بنزواته الخاصة المقرونة بالأحلام والخيال Fantaisie."(2)

من خلال قراءة نص آلان نجد أن كل فن من الفنون يرتبط بمادة معينة يتعلق بها ويكون مشروطاً بطبيعتها فالمادة

⁽¹⁾ Ibid: Lsaai Sur Lestyle P338.

⁽²⁾ Alain: Systeme De Beaux-Arts. Ch V11 De Lamaticre P35.

همى مدرسة الفنان التى يستعلم منها فهمى التى تعلمه الصير والاجتهاد وتكشف له عن المقاومة والتمرد وكذلك مقاومة شيطان الإبداع يقول آلان: يظل العمل الفنى خالداً في المشاعر والمتفكير باعتباره دلالة أو رمز Siga ثتج عن الجهد والعرق، إن الكلمات هي مادة الشعر وصياغتها وهي التي تعطى القصيدة جمالها وروعتها فالعمل والصناعة والجهد هما أساس النجاح في فن الشعر وغيره من الفنون (1).

الفكرة بين العمل الصناعي والعمل الفني (الخلم والإبثكار):

يقيم آلان تفرقة حاسمة بين العملين الصناعي والفني في ضوء مكانه الفكرة وأولويتها بالنسبة للعملين "فيرى أن الصنعة (الحرفة) والإلهام متلازمان لا نستطيع أن نميزها، ويجب أن نلاحظ أن السهولة Facilite تساعد الصانع artisan لكنها تضر بالفنان إن الفكرة تسبق وتنظم العمل، وهذه الصناعة industrie فالعمل كثيراً ما يتغير ويتعدل ويتحسن نتيجة لتغيير الفكرة، وهكذا تصبح الفكرة أساساً للعمل الصناعي ولذلك فإن الصانع يمكن أن يصبح فناناً في لحات بارقة إن تمثل فكرة في شيء مثل رسم منزل على سبيل المثال، هو من قبيل الأعمال الميكانيكية فحسب لأنه بإمكان الآلة أن تصنع منه والفائد النسخ، أما بالنسبة لعمل الفنان مثل الرسام مثلاً Couleures المكرة في سيستخدمها لكن أفضار اللون تقفز إليه أثناء العمل كما

⁽¹⁾ Alain: Propos De Litterature P39.

أن الفكرة يمكن أن ترد إليه بعد العمل تماماً كالفكرة التى تاتى للمتفرج Spectateur الذي يشاهده، والحق أن الفنان نفسه يعتبر متفرجاً للعمل الذي يشاهده، وهذه هي خاصية الفنان فالشعر الجميل Vers العمل الذي يشاهده، وهذه هي خاصية الفنان فالشعر الجميل Eeau Vers لا يبقى مشروعاً ثم يصنع بعد ذلك لكنه يبدو جميلاً للشاعر poete والتمثال الجميل بعد ذلك لكنه يبدو جميلاً كما يبدو للمثال Sculpteure كلما أوغل في العمل فيه غير أن الموسيقي Musique تصبح خير شاهد على ذلك حيث لا يوجد فارق بين ما يتخيله الإنسان وما على ذلك حيث لا يوجد فارق بين ما يتخيله الإنسان وما بصنعه (1).

ويرى آلان أن فن النشر prose هو الفن الأكثر حريبة وانطلاقاً والأكثر شباباً خاصة عندما يعبر عن المشاعر التي تعد مادة مرنبة Matiere فمن المؤكد أن كثيرين من الفنانين من الفنانين من الفنانين من الفنانين الرخام (المرمر)، أو القواميس Grammaire والقواعد Grammaire ويعتبرونها وسنائل فقيرة لبناء ما يمثلونه من أشياء كبيرة grandes choses إن ذلك لمن أخطاء الخيال الفادحة وتلك هي الطريقة التي يتخيل بها القصاص romancier الفنان لا يتاثر كثيراً بهذا اللون من الخطابة الخيال الخطابة الكون من فطوبي لمن يزين حجراً صلباً (9).

"Il aime plutot le métier et Lui merci Heureux "qui orne pierre dure"

⁽¹⁾ Alain: Systeme De Beaux-Arts P38.

⁽²⁾ Ibid P39.

مما سبق رأننا كيف بفيرق آلان بين العمل الصناعي والفنسي في ضبوء فكبرة كيل منهما ، ويعبد ربطته بدين الفسن والصناعة بمثابة ثورة على النظريات التقليدية السابقة في الإلهام، فقيد ربط بين الفين والابتكار، واعتبير الفنيان صيائع، واستبعد أن ينتج الفن عن ضرب من الحلم أو التأمل والخيال، كما ربط بين صناعته وتنفيذه وتحقيقه، وبناك أصبح الفنان هو الشخص المتبقظ البذي يحمل معولته ويصبارع المبادة الصبلبة الجاميدة وليبس الشخص الشارد الغارق في خيالاته وأحلام يقظته فيحول المادة الجامدة إلى أخرى لينبة وطيعية ، ضروح الفنيان هنيا هي روح الشائر المتمرد المتجرئ وليست روح المستسلم المنعزل الغارق في الأوهام، إنه لمفهوم جديد للفس والفنسان، آت مسن العقسل والفكسر اللهذين احترمهما آلان وأولاهما اهتمامه الأكبر مننذ بداية فلسنفته العمل النذى احتمعت حولته حكمته الفلسيفية برمتها هيو ذاته النذى تجتمع حوليه نظريتيه في الفين، والعقيل يعني الوضوح ومسايرة الواقع والانسيجام معيه وملائمتيه لكيل مين نفيس الإنسيان وجسيده كما يعني قوة الإرادة والجرأة على مواجهة الصعاب والعقبات، وهذه هي البروح التي يجسدها آلان في الفنان لقد أراد له آلان ألا يستسلم للوحي الإلهام، وعليله أن يرجلع لعقلته ولموضوعه ليستلهمه منن خلالهمنا مراحيل العميل الجناد المضيني منع المنادة الصبلية ولقند أشار آلان في معظم مؤلفاته إلى رفضيه لفكرة البوحي والإلهام في الفن وإيمائه بقندرة العقبل والإرادة علني التغيبيين فالفنتان الحقيقسي هو الذي يتحدى المادة موضوع فنه سواء كانت حجارة أم نسيجاً، أم أصبياغاً، أم كلماتـاً، أم ألحانـاً حتـى يطوعهـا لما يريـد منهـا، ويتغلب على جمودها وصلابتها ، ويخلق منها الفكرة المطلوبة من

العمل المطلبوب وأفكاره لا تأتيبه فجاة وفسى غيبة الأدوات إنها تتوليد فسى ذهنيه وتقفيز إلى أصابعه كلما من بمراحل العمل المختلفة فكأنيه هنو أول من يصينع العمل، وأول من يشاهده ويحكم عليه "فكأن العبقرية genie هنا فيض أو نعمة الطبيعة grace de nature

وهكذا أصبح آلان يقرب بين الفن والصناعة عندما ألغي عنصر الإلهام وسبق الفكرة على العمل، ووثق الصلة ببن الفكر المستمر، والجهد والصناعة في سبيل تجسيد العمل الفني، ولنذلك اقترب الفن عنده إلى حيد كبير من الصناعة لأن الفنيان ذائبه أصبيح كالصيانع يشبعر بمقاومية المبادة، ويحبس بمبلابتها وعنادها ونفس موقيف الفنيان هيو موقيف المبيانع البذي يتحدى الطبيعة الخنام يصنع عملاً ليتحبول بعند ذلك إلى صنعه "حرفية" لأن الفنيان يبتعلم ويكتسب الخبيرة والمبران مين خبلال لغية الصنعة Langue de métier التي تكشف له أمسرار وخبايا تكوينها وتشكيلها وعلى هذا النحو يتحول الفنان إلى رجل صناعة وعلم فيلاحظ مادته بدلاً من أن يتاملها، طالما أن أفكاره تتوارد إليه خلال مراحل العمل المختلفة وبدلاً من أن تعزل عاطفة حياشة أو أوهمام وخيمالات يستنطق بهما إلهامه فإنه يتحدث بعقله مع العمل منبذ مهده، ويظل حديث العقبل والعمل مستمراً حتى تكتميل الصنعة وبوليد العميل البذي يستنزف جهيد الفنيان العضيلي والعقل. (2). وهكيذا يحيل التفكير والملاحظية Observation

⁽¹⁾ Ibid P 38.

⁽²⁾ Ibid P36, 37.

محسل التأميل Meditation وأحسلام اليقظية Reverie ولسيس مستفرياً أن تكون الملاحظة هي تأمل العمل الفني. بل هي المرحلة السابقة على صنعته وإبداعه، وأن يكون التفكير العقلي هو مصيدر الباميه- كانيت العاطفية عنيد آلان هي مصير الخطيا والخداء- وأن يصبح العمل هو ركيزة تطوره وتشكيله، وكلما شطح الفنيان بخياليه أو انجيذب لعاطفتيه جذبتيه قبوة المبادة وشغف التنفيلذ فيرجع إلى العمل يتأمله بفكره، ويلاحظه بعقله حتى يحققه بقول آلان: "إن العمل الفنى لا يتحقق عن طريق الصور والخيال والإمكان لكنه يتحقق في عالم الجهد والصنعة والحرفة"(1). وعلى هذا النحو تصبح الأفكار أساس نجاح العمل الفني ويصبح المجهود الفكري دعامية الفن وبالتبالي الصناعة ولدا جاء احتقار أفلاطون Platon للفنون الميكانيكيــة واعتبرها عملاً لا يمارسه غير العبيد "لكن أيامنا تشهد بذلك الفين الـذي يرقى حتى يصير علماً فالصناعة مطلوبة لأهميتها في العمل الفنسي والصناعي على حد سواء... لقد أصبحت الحرف اليوم تصنع بدون تفكير فالصانع يكتشف علمه آلياً ووفق خطة جساهزة تغلق البساب أمسام أعمالته التسي يجسب أن يبتكرهسا ويخترعها"⁽²⁾.

7- سمات شخصية الفنان:

لقد استفاد آلان من دراسة علم النفس في تفسير مسات الشخصية الإنسانية، وكان نصيب الفنان كبيراً بين هده

⁽¹⁾ Ibid P34.

⁽²⁾ Alain: Les Idees els Ages. Gallimard 1927 P 144.

الشخصيات التى وضع لها مواصفات وسمات خاصة فهو فى تصوره لا يمثل شخصاً أو مواطناً Citoyen عادياً، وإلا فما همو امتيازه عن الآخرين إنه يمثل الشخصية العبقرية، ومعنى ذلك أنه يخرج عن المستوى العادى يعلو عليه فلا يخضع فى فكره لأية قوانين اجتماعية، لأن فكره مستقل ينظمه قانون خاص يخضع لله، ولذلك فإنه لا يخضع للتقكير المجرد الذي يأتيه من الخارج (من الآخرين) ولا يؤمن إلا بفكره الخاص ألك عبير عليه عليه عبقريته، ويتردد قبل التراجع عن ممارسة ما تمليه عليه عبقريته، وفي ضوء ما سبق يصبح الفنان عند آلان هو:

- 1- الشخص المتضرد الذي تملى طبيعته عليه فنه، وهو نسيج ذاته يعشق حرفته التي يتعلمها ويتقنها من خلال الحوار مع ذاته أو مع عبقريته بلغة الحرفة⁽²⁾.
- 2- هو الشخص الذي يتميز أسلوبه بالطابع الذاتي ومع ذلك فإن دلالة أعماله تخاطب الإنسان ككل، كما يفهم جميع الناس وكأنهم يعيشونها، فإنه في إمكان الشعراء والأدباء نقل تجريتهم للإنسانية جمعاء.
- 3- 1.1 كان الفنان هو الشخص الذي يصدر عن ذاته، والايكترث بآراء الآخرين أو يتأثر بالتيارات الفكرية حوله، فهو لذلك شخص مبتكر تدفعه لذلك ثلاثة أمور هي الفكر والعمل

Alain: Vinqt Lecons Sur Les Beaux-Arts Paris, Gallimard 1931 20 emc lecon P. 289.

⁽²⁾ Ibid.

والشيء، وهو ليس حراً بحرية مطلقة بل مقيد بالمادة التي يحدد وينظم فكره في ضوئها⁽¹⁾

- 4- الفنان هو الشخص المتواضع البسيط، فالفن لا ينمو في ظل الغسرور Vanite فيجب على الفنان أن يتصسف بالتواضع modestie يقصل من الموسيقي modestie يقصل الموسيقي modestie إلى جهد وتواضع فالأعمال الرائعة لبيهوفن Beethoven تنجح بالعمل المتفاني الذي يعبر عن الطبيعة النقية للانسان Nature Humaine Putifiee وصل التواضع بشويان Chopin إلى حد نشر إبداعاته الموسيقية تحت أسم "دراسات" في حين آنها كانت روائع ينتهى فيها اضطراب الوجود القلق وتستبعده فكرة الإبداع في البحث عن إله خارجي يمثل شيئاً أو فكرة وهكذا عبر شوبان في موسيقاه عن مساوئ وطنه وعذاب قلبه، وقد تجسد ذلك في أعماله التي حققت له المجد والشهرة" (2).
- 5- فى ضوء ما سبق من صفات الفنان تبرز لنا قيمته الأخلاقية ، فالتواضع والتفانى والجدية ، فضلاً عن الصدق فى العمل تعد من صفاته الأصلية ومؤشرات لما يدعو إليه من قيم الحق والخير والجمال. والعمل الفنى هو مدولول لقيمة أخلاقية تتبه الإنسان، وتحقظ مشاعره وإحساساته فيتنوق الجمال، ويحترم القيم التى يكرس الفنانون حياتهم للكشف عنها.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Alain; Propose Sur L' Esthetique P.U.F Paris 1949 P94.

8- تصنيف الفنون:

يخصص آلان كتابسه القسيم "نعسق الفنسون الجميلسة" Systeme des Beax Arts للحديث عن الفنون بصفة عامة (1). ويبدو من عنوان المؤلف أنه يضطلع فيه بمهمة تصنيف الفنون، أو وضعها في أنساق معينة، أو تقسيمها إلى مجموعات لكل منهما مميزاتها الخاصة وياتي تقسيم الفنون عنده في ضوء مجموعة من الاعتبارات النفسية و الاجتماعية واعتبارات النفسية والحركة والزمان والمكان وغيرها.... وينقسم تصنيف الفنون إلى الفنون إلى ثلاثة تقسيمات هامة هي:

- أ- تصنيف خاص بالفنون.
- ب- تصنيف قائم على الحواس.
- ج- تصنيف متعلق بالزمان والمكان.

- تصنيف خاص بالفنون:

يرتبط هذا التصنيف بالفنون ذاتها من حيث علاقتها بالمجتمع أو ابتعادها عنه، فهن إما فنون جماعية أو فردية، النوع الأول منها ينشأ مع الجماعة وينمو فيها وهنو لا يزدهر إلا فن المجتمعات العامة، ويحتاج إلى أدوات وجمهور، ومن أمثلة الفنون الجماعية فنون الموسيقى والفناء، والرقص والحياكة، والتريين وبعد الموسيقى من بين الفنون التى اهتم بها آلان في مطلع حياته

⁽¹⁾ يبحث آلان في "تسق الفنون الجميلة" عن معنى الغن وتقسيماته في ضوء عسرض مجموعة من الفنون والموضوعات المتعلقة بالفن مثل: الخيال الخسلاق، السرقص والزينة والشعر والخطابة والموسيقي والمسرح والنثر والعمسارة وفسن صسناعة التماثيل والتصوير والرسم.

فقد تعلم العزف على عدة آلات موسيقية ، كما وجد متعة كبيرة في حيل رموز وعلامات نوته مارس على ما ينذهب إلى ذلك في "قصة أفكاره"⁽¹⁾. أما النوع الثاني وهو الفن الفردي الذي يظهر مين خيلال العلاقية بيين الفنيان وعمليه بيدون أي مؤثرات خارجيية كالمجتمع أو النظام الاجتماعي، وهنذا اللون من الفنون يبرز من خسلال فنسون الرسسم dessin والنحست Sculpture والتصسوير Peinture وغيرها من الفنون مثل صناعة الأثاث، وصناعة الأواني الخزفية وكذلك فن النشر والكتابية وهبذه الفنون تتمو في جو العزلية والوحيدة والفرديية، وبين الفنون الفرديية والجماعية يوجيد نوعيان من الفنون الأول هيو نبوع ينتقيل أثيره مين الفيرد إلى الجماعية مثل فين الشعر والبلاغية E' Loquence والآخر هيو فين المعمارة architecture وهم ويمشل اتصالاً بين الفن الجماعي والفردي كما يعد سيد الفنون وجدها الأكبر وتبدو فيه مقاومة Resistance المادة بشكل واضع محسوس⁽²⁾. ويقع بين فنون الحركة وفنون السكون لأنه يتفير بصفة دائمة⁽³⁾.

ب- تصنيف قائم على الحواس: .

وهو تصينف براعى فيه آلان حواس الإنسان بإعتبارها القناة الموصلة للفنون، وباعتبارها الفن أداة لذة وانسجام لا تحدث إلا إذا تهيئ الجسم لها، وتنقسم الفنون في ضوء هذا التصنيف إلى ثلاثة أنواع هي: فنون حركية، وفنون صوتية وأخرى

⁽¹⁾ Alain: Histoire de mes Pensees P17.

⁽²⁾ Alain: Systeme Des Beaux-Art P39.

⁽³⁾ Ibid P177.

تشكيلية الأولى تقوم على الإيماء مشل فن التمثيل الصامت، والرقص، وهي فنون جماعية أما الثانية فإنها تعتمد على الإلقاء والنتفيم، مثل فنون الموسيقي والشعر والخطابة في حين تقوم الثالثة على نشاط كل من اليد والبصر ومن أمثلها الفنون التشكيلية Arts Platiques مثيل العمارة والنحت والتصوير والرسم.

ج- تصنيف قائم على الزمان والهكان:

يقوم هذا التصنيف على أساس عاملى الزمان والمكان وتنقسم الفنون فيه إلى نوعين أحداهما يسميه بفنون الحركة وتنقسم الفنون فيه إلى نوعين أحداهما يسميه بفنون الحركة en movement في النوع الأول توجد الفنون في الزمان فقط، وتتحقق بالجسم الحي، ومثال ذلك صورة الشاب المتأمل لرافائيل سانزيو⁽¹⁾. أما النوع الثاني (فنون سكونية) فهي ذلك النوع من الفنون الذي يتميز بالوجود في المكان place ويترك آثاراً مستمرة ثابتة، ومن أمثاتها الفنون المعمارية التي تتميز بوجودها المكاني الصلب الضخم، وبمادتها التي تقاوم جهد الإنسان وتغييره لها⁽²⁾. ويقف فن العمارة في مقابل فنون التصوير، والثانية في مقابل فنون النحث والعمارة ضرباً من فنون السكون وإن الفنون النحث والعمارة غيراً من فنون السكون وإن الفنون العمارة بأخذ مكاناً هاماً بين فني السكون وإن النحث العمارة بأخذ مكاناً هاماً بين فني النحث ممثلاً بفن النحث ممثلاً بن العمارة بأمن النحث ممثلاً بن السكون في النحت ممثلاً في النحت ممثلاً في

⁽¹⁾ Ibid P37.

⁽²⁾ Ibid P178.

تمثال المفكسر لسرودان Rodin وهسو تمثال من النحست يمثل الستفكير الأبدى الساكن (1). ويضيف آلان إلى هدين النسوعين السابقين للفنون نوعاً ثالثاً يتوسطهما هي الفنون المتوسطة بين الحركية والسكونية (بين الزمان والمكان) مثل الموسيقي والشعر والبلاغة فهذه الفنون تترك آثاراً monuments تظل بعد ذك.

ويلاحظ على تقسيم الفنون عند آلان beaux-Arts أنه يراعى فيها الصورة والمادة بشكل كبيركما يراعى تأثيرها على الإنسان ككل روحاً وجسداً فهو يسرى أن المادة في فن العمارة صقيلة جامدة عنيدة تجهد الصانع لشدة مقاومتها، في حين أنها لا تبدى مقاومة في فن النشر لأن مادة الكلمات سهلة طيعة، وهو من أحدث الفنون و أكثرها شباباً ولذلك فإنه غالباً ما يكون عرضه للخطأ خاصة عندما يستهم الكاتب عواطفه بشان ما يكتبه (2).

من خلال هذا النص يتبين لنا خصائص هن النثر الذي اعتبره آلان أكثر الفنون حرية وشباباً لكنه غير مستقر لأنه يعبر عن مشاعر تمثل مادة مرنة يمكن تطويعها (3). لكن تلاعب الكاتب بالألفاظ يجعله متغير، ويجعل مادة التعبير عنه غير مستقرة. لذلك فالفنان الحقيقى لا يلقى بالاً لهذا النوع من الفن، ويلعن القواميس والقواميد، ويعتبرها وسائل فقيرة في مقابل ما

⁽¹⁾Ibid.

⁽²⁾ Ibid P37.

⁽³⁾ Ibid.

تمثله من أشياء عظيمة وهو يفضل المهنة (الصنعة) أي أن يصنع بيديه "فطوبي لمن يزين حجراً صلباً (1).

وهكذا كانت مادة العمل الفنى من بين الموضوعات التى اهتم بها آلان فى رؤيته للفن، فقد اعتبرها الحركة الأولى التى تزدان وتكتمل بالعمل الثاني للصانع⁽²⁾. وهى تلعب دوراً فى إضفاء الجمال والروعة عليه⁽³⁾. وبصفة عامة فقد كان الهدف من تقسيم الفنون عند آلان هو تنظيمها حسب قدرتها على تحقيق الإنسجام للنفس والجسد وبالتالي تحقيق سعادة الإنسان.

9- الفن والأخلاق:

لا يغفل آلان وهلو يلدرس الفنون الجانسب الأخلاقي للانسان وهل يمكن أن يغفله وهو نادى باحترام النفس لمبادئها من قبل ومنذ البداية، واحترام الفكرة العقلية والالتزام، وقوة الإرادة، كما شجع على فكرة إيجاد الانسجام بين النفس والجسد وللاستمتاع بالفنون، ولما كانت الفنون عنده تعبر عن لفة نوعية للعلاقة بين النفس والعالم فقد أصبحت تخاطب الإنسان وتجسد إرادته وقهره للمادة فهى لا تهدف للهو واللعب بقدر ما تعنى النشاط الإبداعي الخلاق الذي تتجسد فيه روح الإنسانية في أسمى معانيها وتعتبر الفنون بصفة عامة هي تجسيد لقيم الإنسان الأخلاقية الرفيعة على ما سنري فيما بعد.

⁽¹⁾ Ibid P 39? Ch. V 11. De la matiere.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

أ- الجهال والأخلاق:

يرتبط الجمال عند آلان عن كثب بالأخلاق والدين وإذا كانت دراسته لا تحتاج كى تدرس لأكثر من ذاتها ولا يراد على معناها جديداً أكثرمما ينطبوى عليه مفهوم الجمال ذاته الذى يحمل كل معناه فى مضمونه وشكله فإن للجميل مع ذلك طابعاً أخلاقياً "فنحن نقول بالفرنسية ياله من فعل جميل، أو ياله من مرزاج rumeur جميل، والفعل والمرزاج وغيرها من ألوان السلوك والمسفات تختص بالمجال الأخلاقي (1). أو العكس فضلاً عن ارتباط مقدمات الدين وأسراره بالفنون منذ أقدام العصور.

ب- الجهيل والملائم:

والحق أن الجميل ينبغى أن يكون هو الملائم، وهذه لم تكن نظرة آلان وحدها، لقد مسبقه إليها كانت عندما قرن الجميل بالملائم، فالشيء الملائم المريح لنفوسنا هو الشيء الذي نشعر فيه بالجمال لأنه يلائم مشاعرنا وتكيفنا النفسى، وهكذا ارتبطت فلسفة آلان في الفن بعلم النفس الذي كان هدف تخليص البدن من المشاعر، والانفعالات الضارة ومن ثم فقد حاول دائماً أن يخلق نوعاً من الانسجام والتكيف بين نفس الإنسان والعمل الفني.

ج- الجمال والحق:

يرى آلان أن الجمال هو دليل الحق في عالم اختلفت فيه المناهب الإنسانية وساده التغير الشامل والنزعات الغربية، إنه

⁽¹⁾ Alain: Propose Sur L'Esthetique P.U.F 1949 P32.

يؤكد على أهمية الجمال كدلالية على الحق وسيط تيارات الفكر المتصارعة والمتغيرة، ويعطى لـذلك مثالاً حيوياً يبرهن به على اقتران الجمال بالحق وهو مثال الانسجام والتوافق البذى يحدث لأعضاء الجسد عندما تسمع الأذن مقطوعة من الموسيقى أو أبيات من الشيعر أو مسرحية أو قصيدة، أن تتكيف النفس والجسد مع إيقاعات الفنون وبريقها لهو دليل على وجود الفنون ونجاحها.... وحين يفكر الإنسان تجابهه أفكار معارضة لكن الجمال هو الذي يدفعنا إلى التفكير العميق الذي يبرز حين قراءة بيت شعر جميل، أو حكمة جميلة (1).

د- الفن والتطهي:

فى ضوء ما سبق من إعلاء الفن عند آلان لقيم الحق والخير والجمال نجده ينطوى على تطهير النفس من أدرائها فهو أداة تطهير النفس من أدرائها فهو أداة تطهير Chatharsis لا أداة متعة ولنة حسية فحسب، إن ما يحمله لنا الفن من مفاهيم أخلاقية خليق بأن يتسامى بأرواحنا ويساعدنا على كبح جماح أهوائنا، والفن لا يصبح أداة تطهير قبل أن ينظم نفوسنا، ويهيئنا لتلقى روائعه ومبدعاته فقد صنعت الفنون من أجل تنظيم حياة الإنسان الداخلية وتهنيب مشاعره فالرقص والغناء والموسيقى هي فنون تسمو بروحه وتبلغ بها قيم الحق والخير⁽²⁾.

⁽¹⁾ Ibid, Le Beau et Levrai P 79.

⁽²⁾ Ibid.

خاتمة:

فلسفة الفن عند آلان هي فلسفة واقعية عملية تهدف إلى الصناعة والابتكار والاختراع، فتشجع الفكر الذي يصاحب مراحل العمل، ولا تدعو للحلم أو الخيال كمبدأ لفن الفنان، لأنها تعتبر الفن صناعة الإنسان وابتكار أفكاره، واختراع يديه وتجسيد إرادته وتشكيل إنسانيته والفنون ما هي؟ إنها حوار مستمر مع الواقع تنظمه لغة وفكر الفنان الذي يستلهم الطبيعة، ويتعلم في مدرستها فيصبح الفن بمثابة المرآة التي ينكشف له من خلالها ما كان يجهله من أشياء.

والفن هـو ذلك الوصال الوجدانى مـع الأعمال الفنيـة ومـن خلالهـا وهـو التطهـر الأخلافـى الـذى يسـمو بـروح الإنسـان ويجعلـه منسـجماً دائم الغبطـة مـدفوعاً إلى الخـروج مـن أفقـه الضـيق الجزئـى المحـدود، فيتأمـل الأعمـال الفنيـة بنظـرة فهـم ووعـى حتـى يصـل إلى مسـتوى تقـديرها وتـذوقها، وعنـد هـذا المسـتوى الجمـالى يصـل إلى كـل مـا هـو إنسـانى أو كلـى يصـل إلى عـالم الانسـجام Harminie الـذى لا يحـده زمـان ولا مكـان وهنـا يـبرز لنـا دور الفـن كحقيقـة في حياتنا.

ولو تأملنا فلسفة الفن عند آلان لوجدناها في نفس الاتجاه الذي سارت فيه الميتافيزيقا أو (فن الحياة) من قبل إنه الاتجاه العقلى الفكري الإرادي الإنساني. لقد أحب آلان الفنون وعشق الموسيقي، كما أحب دراسة الفلسفة (الحكمة) يقول عن

ولعه بالفنون (.... لقد حظيت في بداية حياتي باهتمام كبير بالفنون لا لمجرد الحديث عنها، ولكن لأسباب عديدة أخرى) (1).

كما استقى معظم أفكاره عن فلسفة الفن من لانيو أستاذه الخالد، وحنا حنو "كانت" في نظريته عن الجميل والملائم، كما تأثر "بهيجل" في فكرته عن التطهير فضلاً عن تأثره "بهيجل" في فكرته عن التطهير فضلاً عن تأثره "بأوجست كونت" في تنظيمه للخارج من خلال الداخل وهكذا اصطبغت فلسفته في الفن بطابع عقلي فكري، إرادي، أخلاقي، والسبب في ذلك أن مبنع كل من الفلسفة والفن واحد في الحياة أو الواقع فلا غرو أن تصبح فلسفة الفن عنده هي فلسفة الإنسان والإنسانية، ولكن لما اصطبغت فلسفته بهذا الطابع العلمي الإنسانية،

لقد إصطبعت بذلك لأنها ربطت الفن بالصناعة، وربطت الابتكار بالعمل فخاطب عقل الإنسان وجده، كما خاطبت إرادته وصلابته عندما حولته إلى صانع بدلاً من فنان فأصبح الفن هو التحقيق والتنفيذ والصناعة، وليس التأمل والتصور وسبقت الأفكار مراحل عمل الفنان ولازمتها فالإنسان لا يبتكر إلا بقدر ما يعمل، ولا يحدث ابتكاره إلا خلال عمله. والطبيعة هي معين الفن، والواقع مدرسته وليس للعمل الفني قيمة بدون مادة من أي شكل، لأن المادة تجمعد الموضوع الذي يتحقق، وليست الفكرة التي تتصور ويجب ملاحظة أن الأفكار عند آلان لا تتاتي من فراغ على نحو ما فعل أفلاطون في مثاليته في الفن بل تنطلق

⁽¹⁾ Alain: Histoire de mes Pensees P17.

كلما اجتـاز الفنـان عوائـق المـادة وصـلابتها وانتصـر عليهـا وهنـا تصبح المثاليـة عنـد آلان موضـوعية فـى ذات الوقـت فالأفكـار تتولـد كلمـا أوغـل الصـانع فـى تأمـل عملـه، وكلمـا تعلقـت يـداه بمـادة العمل، ودار حوار الصنعة بينه، وبين أسرار وخبايا صنعته.

4- معرلو - بونني:

كان لاطلاع ميرلو- بوتنى على كتابات أندرية مالرو فى "سيكولوجية الفنن" أثر فى اتجاهه نحو قضايا الفنن الماصرة، فقد حاول دراسة العديد من مشكلات الفن لكن فهم نظريته الفنية لا يتأتى إلا بريطها بالفينومنولوجيا خاصة فى موضوع الجسم الذى يعتبره واسطة دخولنا إلى العالم والوجود، ومصدر تحديد تخيلاتنا وتمثلاتنا التى هى واقعية فى الأصل(1).

ولما كان الجسم هو أداة اختلاطنا بالعالم ولا يمثل حاجزاً يقوم بيننا وبين الأشياء أو يتوسط الذات والموضوع لأنه أداننا للاختلاط بالأشياء والامتزاج بالعالم وبالتالى الحقيقة الواقعية التى ندركها من خلال الجسم إدراكاً صحيحاً فنصل إلى الأشياء في حقيقتها وواقعيها (2).

وقد حاول ميراو _ يونتى في كتابة العين والعقل أن يجمع بين فنى التصوير واللغة ، ذلك لأن كل من المصور والأديب إنما يجتاز نفس مرحلة المضاطرة للوصول إلى التعبير الفنى ويرى بونتى أن تاريخ الفنون يطلعنا على أن الفنان قد أخذ ينقل من

⁽¹⁾ Signes P60.

⁽²⁾ Ibid P63.

الطبيعة ولكن ذلك يعطينا انطباعاً للطبيعة من دور أساسى فيما كان ينقله الفنان ذلك لأنه كان ملتزما بما تمليه عليه الطبيعة، وقد عبر عن ذلك الكاتب الفرنسى Eruyère عندما هال أن مهمة الأديب تقتصر على التعبير السليم الذى صاغته وحددته له مسبقاً لغة الأشياء لكل فكرة من الأفكار وهكذا يظل الفنان أسيراً للطبيعة غير مرتد إلى ذاته على ما تبدو عليه فنون التصوير الحديثة التى تولى اهتماماً للعالم المرئى وينقد أندريه مالرو في حكمه على الفن ووضعه في طيات عالم سحرى مجهول هو عالم الدئات الشخصية فحسب وقطع صاته بعالم الواقع (1).

وسوف نحاول تتبع المذهب الجمالي عند ميرلو- بونتي انطلاقا من مقدمته في الإدراك الحسي التي انسحبت على جميع أجزاء فلسفته وهو يبرى أن الفنان ينقسم بين الفن والعالم ويمتزج بين الحواس والتصوير المطلق لأنه لا ينفصل عنهما من حيث أن كل منهما ماثل في الأخر ولا سبيل إلى الفصل بينهما. أي بين (النات وبين العالم المرئي) ولهذا علينا احترام وتقدير الفن التصويري الكلاسيكي لأنه يعطي الانطباع بالفن الحقيقي (القائم بين الذات وعالم الواقع) ولا يجوز أن يقلل من قدره بالقول أنه نقل من الطبيعة أو محاكاة لها لأن الفنان وهو يخضع للطبيعة إن محاول أن يضع لمساته ويبدع ذاتياً في النظر إليها لنقل صورتها الحقيقية كما هي في الواقع إلينا (2).

⁽¹⁾ Ibid P63.

⁽²⁾ ت. حبيب الشاروني وانظر أيضا صفحات من 29-33.

وفي ضوء النظر إلى الفين الكلاسيكي ومبدى مطابقته للطبيعة والواقع يشير ميراو بونتي إلى وظيفة التمثيل Reprèesentation فن التصوير وعلاقتها بالبحث عن العلامات Signes التي توحي وتوهم بالعمق والحركة والملمس والحجم الما تمثيل مين موضيوعات علين اللوحية وهيذا منا ببرع فينه الفنيانون الكلاسيكيون البذين مثلوا الطبيعية خبير تمثيل بحيث كشيفوا عن قدرة الفنان على مناقشة الطبيعة وفي ضوء منا سبق ينقد مبرلو- يونتي فين التصوير الحديث كما ينقد مالرو لوضعه هذا الفين في عيالم مغلق ففين التصوير الحيديث يجمل الفين نابعياً من ذات الفنان وهذا هو الوهم الذي وقع في ظن الكثيرين من المصورين واقتصروا معهامهة الفنيان علب العبودة للبذات وجيدها مميا صبغ الفن بصبغة ذاتية لا تمثل حقيقته على عكس الفن الكلاستيكي الندى كنان محنط احترام وتقندير ميرلبو- بنونتي لأن الفنان يسقط فيه العالم المرئى على إدراكه الحسى ويبرى أن المنظور الكلاسيكي همو تأويسل اختياري Faculative للعيبان التلقيائي، أو الحسس الخياص⁽¹⁾. ينتظيم الموضوعات الخارجية في نسق إدراكي يدون وجود قوانين حتميه كامنة في العالم نفسه تفرض على الفنان هذا التنظيم وهنا يصبح المنظور مجرد ابتكار لمالم خاص يسيطر عليه الفنان ولا يستطيع أن يحيط بمداه أو يستوعبه كائن ما كان فالفن حتى وهو يستقى من الطبيعة إنها

⁽¹⁾ Sens et non-sens: P32.

يترك عليه بصمات الفنان وهنا يصبح موضوع التصوير الموضوعي ضرباً من الخلق والإبداع⁽¹⁾.

ويدعو ميراو بونتى إلى التأكيد على قيمة التحقيق Achèvement في العمل الفنى ويعطى أمثلة لنذلك بسيزان Cezanne الذى كان حريصاً على تحقيق عمله الفنى فهو يقول "إن المنظر يتعقل ذاته في فما أنا إلا شعور هذا المنظر أو وعيه بذاته "ك. وهنا يعبر بونتى عن مدى مشاركة الفنان في العالم الواقعي وعن لغة التعبير الصامته التي يخاطب بها الفنان جمهوره فالشيء المتحقق ليس هو العمل الموضوعي فحسب بل هو العمل المتحقق أو الشئ الواقعي البشري الذي ينادي المشاهد للنظر إليه ويدعوه للقيام بنفس الأفعال التي قام بها الفنان للانحراط في عالمة الخاص فالعمل الفنى المتحقق الحي هو الدي يمثل نداءا

وعليه يقدم ميرلو بونتى فلسفة جمالية جديدة ذات طابع فينومنولوجى تقوم على عنصر الإحالة بين الفنان والعالم. وهو ينقد فلسفة مالرو الجمالية لاعتمادها على الذات في إنجاز العمل الفنى لأن ذلك يقطع التواصل بين الفنان والمشاهد لأن الأول لا يستطيع نقل ذاته الكليه للآخرين من خلال عمل جزئس بعبر فيه عن ذاته (4). فالموجود البشرى بحكم وجوده في العالم لا

⁽¹⁾ Ibid P 38.

⁽²⁾ Signes P 38.

⁽³⁾ Sens et non-sens: P35.

⁽⁴⁾ Ibid.

يملك غير الاتجاه نحو الأشياء والتعبير عن صلاته بها من حوله، والفن كذلك لا يخرج عن نطاق العالم ولا يهرب من الوجود في العالم أو التعبير عن صلة الإنسان بالعنالم والفنان الحقيقي هو الدى يثبت للمشاهدين أنه يقدم لهم مشهداً طبيعياً يمثل جزءاً لا ينفصل عنهم مع أنهم في مناى عنه (1).

وهذا الإبداع الذي يصل إليه الفنان لا يعد عملاً من قبيل الإعجاز يقدر بسببه كما لا يجعلنا نخلع عليه صفة الأعلى Sur الإعجاز يقدر بسببه كما لا يجعلنا نخلع عليه صفة الأعلى Homme إنه لا يخرج عن كونه رجلاً عادياً يعيش إنسانيته ويمزج فنه بخبراته وعمله المستمر الذي لا ينقطع والإنسان الفنان يحيا دائماً العالم ويتعثله حتى إذا أصيب بالعمى فإنه يستمر في تصور عالمه الخاص من خلال حواسه الأخرى⁽²⁾. وهذا العجز الذي يصيب الفنان يؤكد نظرية ميرلو بونتي في أهمية الجسم في التواصل مع الوجود عن طريق الإدراك الحسى إذ يستمر الفنان العاجز في العطاء مهزجتاً معطياته الخاصة بما يورد إليه من أشياء وهو في ذلك غير قادر على فصل ما عنده مما يأتيه من الوجود الخارجي ومما استعاره من أعمال غيره فعمله إن هو إلا المستجابة Reponse للوجود وللعالم ماضيه وحاضره ولك الأعمال المختلفة (3).

ويجب أن يتميز الانتاج الفنى للفنان بالتحقيق الذى لا يخلو من تاثيرات من مؤثرات الإخباء والصداقة لفيره من

⁽¹⁾ Singes P71.

⁽²⁾ Singes.

⁽³⁾ Sens et non Sens P 36.

الفنانين ومسن هذا الضرب من الفنسون الذي يسرتبط فيسه الفنسان بالمسالم كلية يظهسر تساريخ الفسن ولسولا ذلسك لمسا كسان بوسسعنا التواصل مع الآثار القديمة فالفن وحيث أنه ينطلق من المالم لله أرضية مشتركة يقلف عليها الفنسانون وهنسا تبرز وحدة التصوير التي تجمع الفنسانين والفنون في وحدة لا تنفصه مهما اختلفوا في الشكل الظاهري⁽¹⁾.

إن هذه الوحدة التي تنسحب على الفنون هي الهدف الذي يفرض باسم العالم والإنسان على جميع المصورين لأن حياة الفنان تعنى التعبير عن أعماله التي هي تفسير لصاته بالعالم عن طريق انفماسه الجسدي فيه فلاشك أنه يرى الأشياء لا بمنظاره الخاص بل بمنظار الأشياء فيه في في في في المناب الفنان ليس إدراكا سابيا ينطلق منه ذاتيا لإدراك الطبيعة بل هو إدراك من الطبيعة كذلك للفنان ومن هنا ياتي معنى وحدة التصوير عند ميراو بونتي ولكن كيف يحدث ذلك؟

أنه يحدث عندما يتخذ الفنان من الأشياء وانطباعاتها مركزا لرؤيته وسبب ذلك أن جسمه والأشياء من نفس النسيج مما يسهل على الأول النفاذ إلى عبالم الثانية ورؤيتها والتجوال فيها، كما أن ذلك بدوره يعطى الفرصة للأشياء للنفاذ إلى العالم الخاص للفنان والحياة في مجال رؤيته وهكذا يبدع الفنان لأنه يرسم الطبيعة وكأنها بداخله على ما يقول سيزان

⁽¹⁾ Sens et non Sens P 36.

⁽²⁾ Ibid.

الـذى تـاثر بـه ميرلـو- بـونتى أو كانهـا هـى التـى تحركـه علـى الإمساك بالفرشاة (1).

والفنان يستخدم جميع حواسه فى حالة الإبداع وتتيقظ إدراكاته الحسية من رؤية ولمس وحركة وسمع ولكن صفاء جسمه وشفافيته تجعل الأشياء تعبر فيه فتتكون رؤيته الفنية فى سرعة وعلى نحو سرى خاص (2). وتضرج الصورة من بين يدى الفنان وكانها معجزة تحققها روحة فى العالم الطبيعى الذى يتمثلها كما هى.

فى ضوء ما سبق يعد التقابل بين الفنان والأشياء وراء نجاح العمل الفنى ووراء وحدة التصوير التي تميز الفنون العالمية.

والفن عند ميرلو- بونتى لا يتجسد أو يعبر إلا من خلال وجوده في الواقع الحيوى له، وفي الوسط الذي ترتب له أي في مكانه من العالم ومأساة العمل الفني هي وضعه في المتاحف وتخزينه للمشاهدة والمتعة أو بغرض الدراسة وإبعاده عن حركة الحياة والوجود فالعمل الفني ليس له قيمة تاريخية أو جمالية وهو في منياى عن تاريخيه وظروف حضارته فنعن لا ننظر إليه من منظور نفعي بغرض المشاهدة فحسب ومن ثم يجب على المهتمين بسالفنون اغلاق المتاحف واعادة الأعمال الفنية إلى أماكنها التاريخية حتى تجد تواصلها مع العالم من خلال الزمان والمكان فترداد قيمتها وصلتها بالأشياء التي تربط معها في نسيج واحد (3).

⁽¹⁾ Signes P 69.

⁽²⁾ Sens et non-Sens P37.

⁽³⁾ Ibid.

ويختلف موقف ميرلو- بونتى مع كل من أندرية مالرو الذى كان يعتبر المتاحف مكاناً هاماً لحفيظ الآثمار الفنية لتسهيل دراسة تاريخ الفنن"، ومع اتبين سوريو الذى اعتبر الآثار الموجودة تعبيراً عن التاريخ والحضارة وليست شيئاً عديم القيمة (2).

إن موقف ميرابو- بونتى من الجسد والإدراك الحسى ينسحب بصورة أساسية على موقفه من الفنون فانغماس الفنان في عالم الأشياء عن طريق جسمه يجعله يحيا في عالم فنه وكأنه جزء لا يتجزأ منه فالطبيعة تتظر للفنان كما يتوغل هو نفسه بين جنباتها ويطيل النظر في أسرارها بروحه ويجول ببصره في أرجائها وبهذه التعبيرات يعبر ميرابو- بونتي عن التداخل والتشابك بين الفنان (3). يحيا في الطبيعة وينفعل بها ويدخل عالمها وتدخل هي عالمه ويراها وتراه ويلمسها وتلمسه كما يسمعها وهو وتدخل هي عالم ويدركها كما تدركه لأنها منه وهو منها أي من نفسس نسيجها المتواصيل بينها وبينسه دائمياً وأبداً ... "وكيل منا يجب أن يكون- إلى حد ما- مثل ذلك الإنسان الفنان (4).

لقد جسدت رؤية ميرلو- بونتى للفن رؤيته الفلسفية على أكمل وجله كما يجسد الفنان عمله الفنى، وكما يجسد

⁽¹⁾ Malraux, Andre: Crèation Artistique Gallimard 1955.

⁽²⁾ Etienne Souriau: L' Avenird E'Sthetique. Paris Felix Alcan 1929.

⁽³⁾ Signes P 78.

⁽⁴⁾ Ibid P.P 80-81.

الانسيان العالم من خلاليه عن طريق الادراك الحسي البذي أشار إليمه بوزتي وتبنياه كطريق للمعرفة بالمالم فالإنسيان عنبد ميرلو-بيونتي هيو المتحسيد في العيالم المنغمس في الميادة وهيو بجسيمه دعامة كل نشاط حي في هذا العالم ونشاط فني بوجه خاص فبفضله ارتقلي العالم ويفضله تقلدمت الحضارات وتغلير وجله التاريخ، وأبيدعت الفنيون وسيجلت الأثبار علي سيطح هنذه الأرض تشهد يعظمه الإنسان وميراثه على وجه هذا الكبون لقد أضفي الانسيان من حيث كونيه كبذلك المعاني الانسيانية علي شيتي الموضوعات المادية وأضفى على الوجود من حوله سمات الإنسانية البشرية (1). إن هذا الإنسان هو ذلك الجسم البشري الذي يتواصل .⁽²⁾ Expression مع الوجود وهم التعمير الأول Primordial لكل مالته طبايع إنساني إن الفعيل البشيري ينظوي على إضفاء معنسي علسي الأشبياء الخاليسة مسن كسل معنسي وهكسذا يصببح التجسيد Incarnation الإنسياني هيو مصيدر الحضيارات فالإنسيان في فاعلية وحضور وتواصل مع العالم⁽³⁾. سواء في الظهور أو في الاختفياء (الحياة والموت) والموجود هو التاريخ وهو الظهور في عالم الرؤيلة والاختفاء منيه هي أساس التاريخيلة الأولية Historique وهـو الـدافع البشـرى وراء النظـام Primordual والتعبير الذي يحمل المعاني الخاصة والدلالات المعينة (4). ولا شك

⁽¹⁾ Sigens P 80.

⁽²⁾ Ibid 81.

⁽³⁾ Ibid P 85.

⁽⁴⁾ Sens et non-Sens P43.

أن ما ينسحب على الفنون من وحدة إنما يرجع في المحل الأول إلى الدلالية الأصلية للفعل التعبيري من حيث هو ظاهرة إنسانية عامة كما أن تطور الفنون لا يعنى أكثر من تغيير فحسب في التعبير الفنون الانفي دون الانفيال عن الأصل الإنساني الذي صدر عنه(1).

وتاريخ الفن يرد أصل إنساني مشترك يتعلق بالإنسان كجسم في العالم وبما يعكسه من تعبير عن طريق الإدراك الحسى الذي يقوم به الجسم ولا شك أن تعبير الفنان يحيل اللغة المقولة Langage Parlà إلى لغة قائلة Parlant الكي تكون أداة للتعبير عما ستظل الإنسانية تقوله.

والفن لغة لأنه يحمل معنى حسى Signification داخل مظاهر العالم المرئس حتى يكشف عنه المصور لا يمثلون موضوعات بقدر ما يستخدمون الفنانين كالشاعر والروائس والمصور لا يمثلون موضوعات بقدر ما يستخدمون لغة حية تعبر عن رؤية جديدة للعالم في اكتشاف منظورات الأشياء(3).

وهك نا يصبح العمل الفنى موضوعاً إنسانياً وعقلياً وروحياً لأنه شيء حضارى وموضوع روحى لاختصاصه بالإنسان كك ولهذا يعد موضوع الإدراك الحسى والتاريخ والتعبيرهم المداخل الثلاثة الرئيسية لفهم فلسفة الفن والجمال عند ميرلوبونتي (4).

⁽¹⁾ Ibid P47.

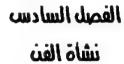
⁽²⁾ Signes P89.

⁽³⁾ Sens et non-Sens P52.

⁽⁴⁾ Signes P88.

يتضح لنا مما سبق دور الإدراك الحسى فى فلسفة الفن عند ميرلو- بونتى وما انتهت إليه نظريته فى الفن من فهم خاص لمه باعتباره لفة غير مباشرة Language indirect كشفت عنه سلطوره وأمثلته فى مؤلفاته: علامات، والعين والعقل، والإحساس والهراء.

(1) Ibid P89.



مقدمة

الآراء المختلفة حول تشأه الفن:

1- الفن، والظاهرة الاجتماعية.

2- الفن، والظاهرة النفسية.

3- الفن، والنشاط الارستقراطي.

4- الفن، والنشاط الاقتصادي.

5- الفن، وحالة الحرب.

6- الفن، والدين.





هـفـدهـة:

إن عمر الفن القديم قدم الإنسان، فقد نشأ معه منذ أقدم عصوره ولازمه صراعه، وكان ممثلاً لوجوده الحيوى ولحضارته التي أصبح مقياساً لازدهارها أو تخلفها.

ونحن لا نستطيع الحصول على دراسة كاملة لتاريخ الفن وصلته بالإنسان ما لم نقطن إلى الصلة الوثيقة بينه وبين المجتمع. وهي صلة أشارت إليها جميع الكتب التي تناولت تاريخ الفن، وأشارت إلى دوره في حياة الإنسان من جهة، ودور الأخير في تخليد تاريخه عبر عصوره الطويلة من جهة أخرى.

وبقدر ما نسلم بأثر المجتمع على الفن فإننا لا نستطيع أن نغفل دور الأخير أو أثره من خلال مظاهره المتعددة مسرح وسينما وفن تشكيلي شعر وأدب على أفراد المجتمع كذلك.

والحقيقة التى لا مراء فيها أن العمل الفنى بجميع مظاهره إنما يعبر عن روح وثقافة وحضارة المجتمع فى أى زمان ومكان، وتأسيساً على ذلك، فالفنان يمثل جزء لا يتجزأ من أبناء المجتمع الذين يعبرون فنياً عن آماله وأحلامه ومن ثم فإنه لا يمكن لنا أن نعزله هو أو عمله عن واقعه الحيوى فالبيئة والإنسان والموهبة هم الثالثوت الذى يتشكل فيه الفن مهما قيل عن حرية الفن والفنان.

والحق أن موضوع الصلة بين الفن، والمجتمع يعد من موضوعات الساعة لما له من أهمية بالنسبة للمجال الثقافي فإنه لا يقصد من البحث في ثالوث البيئة والإنسان والموهبة الحد من حرية الفنان التي تمثل نبض فنه الفالي الحمس كما لا يرمى كذلك إلى جعل الأعمال الفنية موجهة

لخدمة المجتمع فحسب- وإن كان هذا المطلب يمد هدفاً نبيلاً وقومياً في حد ذاته- فمن ذا الذي يستطيع أن يحكم على الفن بالأسر داخل تقاليد وأهداف المجتمع وظروف البيئة والعصر، وآلا ينطلق معبراً عما يتراءى له وما يحلم به، أن الذي يفعل ذلك يكون حكم على الفن بالموت، لأن المعنى الأخير يتمثل في قتل حرية الفنان، وتقييد موهبته أو توجيه انطلاقه.

والذى نقصده مما سبق ليس أكثر من الإشارة إلى أن العمل الفنى وليد الإنسانى، ومن شم فإنه لا يخلو من صيغته الإنسانية ولما كان الإنسان هو فى حد ذاته وليد مجتمع وظرف عصر معين فمن ثم تجئ بصماته وهى تحمل آثار هذه الموامل السابقة على أعماله الفنية.

ويشهد تاريخ الفت رافلسفى بدور الإنسان الفنان فى بناء الحضارة، وتغيير وجه الطبيعة فقد ذهب أرسطو إلى معنى الأدب يمكن أن يفهم حق الفهم إذا قورن بالطبيعة فالفن هو إدراك بشرى يتناول مشاهد الطبيعة ويتمثلها ويصوغها لتحقيق غايات الإنسان وعلى هذا النحو يصبح الفن هو إعادة توجيه الطبيعة أو التكيف معها (1). وإذا تصفحنا الكتب الخاصة بتاريخ الفن، وجدنا إلى أى حد تؤثر الإنسان فى البيئة ويتأثر بها منذ مطلع التاريخ ليس أدل على ذلك مما خلفه لنا من تراث فنى مادى يشهد بمجهوده المتواصل فى تطويع البيئة ومحاكاتها منذ مرحلته الحسية الأولى التى تشهد رحلته مع الفن منذ عصوره السحيقة، أى منذ المرحلة البدائية التى كان يسكن فيها الكهف فى الجبال.

⁽¹⁾ أروبين أدمان: الغنون والإنسان: ت حمزة محمد الشيخ دار النهضمة العربية 1965.

لقد مارس البدائي حرفة الصيد التي كان يصنع لها أسلحة خاصة من الحجر الصلب، كما إستخدمها كسلاح للدفاع عن نفسه ضد أخطار الحيوانات، وتقدمت الصناعة البدائية من الحجر إلى صناعة الجلود التي صنع منها الإنسان البدائي ملابسه.

وتعد معرفة الإنسان بالزراعة نقطة تحول في حياته فقد عرف عن طريقها معنى الاستقرار حول مصادر المياه كما استفاد من طمى الأنهار في صناعة الآنية وأدوات الطعام كما توصل إلى بعض الصناعات باستخدام ألياف النباتات (1).

وقد تمكن الإنسان في هذا العصر المتأخر من صناعة الأواني وزخرفتها، فضلاً عن صناعة التماثيل من الأحجار الصلبة، وكانت تمثل رموزاً لمعتقداته الدينية "السحرية" شكلها في صورة طيور أو حيوانات. ثم طورها بعد ذلك وجسدها في شكل إنسان.

والملاحظ على مجموعة الفنون البدائية السابقة أنها مقتسبة من البيئة أو تمثل محاكاة للطبيعة.

وإذا تتبعنا مسيرة الإنسان مع الفن لوجدنا أن كل خطوة فيه إنما تشهد بالعلاقة المتبادلة بينه وبين الطبيعة في جميع مراحل حضارته منذ أقدمها وحتى العصور الحديثة والمعاصرة فقد صنع الأدوات التي استخدمها في معيشته منها ، كما صور وزخرف فنونه من وحيها المتعالى.

⁽¹⁾ محمد صدئى الجباخنجى: العوجز فى تاريخ الفن: ص7.

والحق أن استمتاع الإنسان الأول بالجمال الطبيعى لم يكن يحدث بصورة عفوية أو تلقائية. لكنه يتجه إلى تعريف الجمال من أجل دافع خفى ريما كان دينياً أو رمزيا أوفكرياً (1).

وتوالت عصور التاريخ وظلت الأعمال الفنية ممثلة لظاهرة الفن التي تعبر عن اللقاء الأزلى بين الإنسان والبيئة.

الآراء المختلفة حول نشأة الفن:

ولما كان الفن هو التعبير المثالى عن العلاقة المتبادلة بين الإنسان والبيئة، فقد اختلفت الآراء حول تحديد نشأته التاريخية، وكثرت التساؤلات بصدد إرجاع نشأته إلى المجتمع (البيئة) أم إلى حالة الفنان النفسية ومزاجه الخاص، أو إرجاعه إلى دافع الحرب أو دافع اللعب أو غيرها من الدوافع.

وإذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية، التي تكون أحكامنا الجمالية، فأنه لذلك يتعين علينا معرفة النشأة التاريخية له. أو الأصل التاريخي للظاهرة الفنية.

وسوف نمرض فيما سيأتى للآراء والنظريات التى حاولت تفسير نشأة الفن.

1- الفن، ظاهرة اجنماعية:

لقد أرجع عدد من رواد علم الاجتماع الفن إلى الظاهرة الاجتماعية وسموه علم الجمال الاجتماعي Esihetiques Sociale وهو ذلك الفرع من علم الاجتماع يختص بدارسة ظواهر الجمال والفن من

⁽¹⁾ هربت ريد: الفن والمجتمع ت فارس مترى ضاهر دار القلم بيروت 1975.

خلال المجتمع. وتحليل أهمية ووظيفة ونشأة وتطور الفن، وعلاقته بالنظم الاجتماعية الأخرى.

وكان شارل لالو وفلدمان feieldman هما أول من أطلق اسم علم الجمال الاجتماعي. على ذلك الفرع من الدراسة الذي يدخل في موضوع دراسة علم الاجتماع الجمالي Sociologie Esthetique.

ومما ساعد على إدراج الفن ضمن مجال الدراسات الاجتماعية هو الاعتقاد بأنه (عمل اجتماعي) Travail asocial وأن الفنان هو رجل يحترف مهنة (1).

وعلى الرغم من أن مفهوم المعروف عن الفن أنه نشاط حر تلقائى يتميز بالحرية والانطلاق، بيد أن وجهة النظر الاجتماعية تذهب إلى نقيض ذلك وترى أن الفنان هو الفرد المحترف الذى يقوم بتقديم عمل إيجابى يكون له أثره في صميم الحياة الاجتماعية، كما تتحدد النظره إليه باعتباره واقعة إيجابية لها أهميتها في حياة المجتمع.

وليس ما هو أكثر دلالة على تغلغل النشاط الفنى داخل الكيان الاجتماعى، ومدى أهميته من اعتبار الفنان صانع ماهر، والنظرة للفن بصفته حرفة يشهد بذلك اهتمام الحكام في العصور القديمة والوسطى بالفنون فكانوا يقيمون لها المواسم الفنية (2). وينفقون عليها، أما في القرن الثامن عشر فقد كان الفنان يجمع بين الفن والحرفة.

Cassou, Jean: Situation De L' Art Moderne Editeur De Miniuit, Paris 1950 P50.

⁽²⁾ Ibid.

ولقد عنى الفنانون فى خلال القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر برسم صور الأمراء، وصناعة لوحات البيكل، ونحت التماثيل التى كانت تنزين القصور والمعابد وغيرها من الأماكن المخصصة للنشاط الاجتماعي. وعلى هذا النحو يصبح الفنان صانعاً، كما يصبح للدولة مركزها الحيوى في توجيه الفن باعتباره نشاطاً اجتماعياً في شكل استطيقي (1).

ويرجع تأثر الفن بالنظرة الاجتماعية إلى عهد اليونان وقد سبق أن أشرنا إلى دور أفلاطون في التوجيه الفني لخدمة الجمهورية المثالية، كما عرضنا لموقف أرسطو كذلك عن المحاكاة: أما علماء الاجتماع الجماليين الأوائل فقد جاءت نظرتهم للفن من خلال تأثير العوامل البيئية (الطبيعية والاجتماعية) على نفس الفنان وبالتالي على إنتاجه الفني كما سبقت لنا إشارة إلى موقف العالم الجمالي إيتين الذي اتجه إلى دراسة الجماليات والفنون من خلال عوامل خارجية محددة، هي البيئة والوراثة والجنس وكذلك جويو وهو من علماء الجمال الذين أرادوا دراسة أشر شدة الحياة على شعور الفرد بالحاجة إلى الإبداع، والتعبير عن العبقرية الفنية.

وتخطى الموقف الاجتماعى جميع هذه الآراء إلى الظواهر الجمالية ذاتها التى تمثل أساس الشعور بالجمال، فقد ذهب علماء الاجتماع الجماليين إلى أن الشعور بالانسجام أو النفور وهو من المشاعر الفنية والخاصة بالفرد المتذوق التى يقاس بها قيمة وجمال الأعمال الفنية – إنما ترجع إلى الطابع الميز لمجتمع معين وزمان معين. فالآثار الفنية الجميلة هي التى ترضى الغالبية العظمى من الأذواق، أو هي التى

⁽¹⁾ Ibid.

تمثل "المتوسط الذهبي النظري" الذي يصدق عند الجميع في كل زمان ومكان.

والاتجاه الجمعى عند المدرسة الاجتماعية في الفن لا يقلل من فيمة لأن الأخير هو منبع الفن أو أصل الظاهرة لكن مع ذلك لا يعطيه الحق الكامل والحرية التامة في إنجاز ما يراه. لأن الفنان يكون عندئذ مرتبطاً بالجماعة ومتشبعاً بروحها. ومن ثم يسمى أهدافها الاجتماعية فتتحقق رسالته الفنية.

وهكذا يذهب الاجتماعيون إلى أن المجتمع هو مصدر القيم الجمالية، ولو أننا حاولنا الارتفاع بمستوى الفرد بأن نبلغ به حداً يمكنه من حرية الانطلاق والتعبير عن فرديته وذاته، ولكننا سنحاول فحسب التوفيق بين أصالته الخاصة، ورغبته في الانطلاق بعبقريته الفنية، وبين حاجات المجتمع الذي يعيش فيه، وهنا فإن الفن أو النشاط الفني- الذي يقترض فيه حرية الحركة- يظل قابعاً في لا شعور الفنان ممثلاً في ضمير ومطالب الجماعة، متأهباً للتعبير عن الاتجاهات الاجتماعية.

وعلى الرغم من بقاء المشاعر الفنية داخل أعماق الفنان إلا أن تشكيل وإخراج هذه المشاعر إلى حيز الوجود أنما يعبر عن ضرب من العمل الفنى الممتزج بقيم المجتمع واتجاهاته الاجتماعية، وهكذا يصبح العمل الفنى مزيجاً من فردية الفنان وأصالته مصطبعاً بصبغة المجتمع الذى يمثل التجسيد النهائى لأسلوب وشكل هذا العمل وهذه هي وجهة نظر الاجتماعيين على ما يعبر عن ذلك جان كاسو (1).

Cassou, Jean: Situation De L' Art Moderne Editeur De Miniuit, Paris 1950 P35.

وعندما نذكر النظرية الاجتماعية في الفن يجدر بنا أن نشير إلى حد مؤسسيها وهو رائد علم الاجتماع الفرنسي إميل دوركيم E.Durkheim (1858- 1917) الذي ذهب إلى أن الفن عبث لا فائدة منه، وأن الفنون إذا احتلت مكانة عالية في حياة الأمة لكان ذلك على حساب حياتها الجادة، ولكانت نهاية تلك الأمة الفناء الذريع (1).

وهكذا يربط دور كيم بين الفن واللهو ويرى أن الأول يتمثل في النشاط التلقائي الحر، يقول في كتابه تقسيم العمل الاجتماعي: آن الفن ليس أكثر من الحاجة إلى إشباع حاجتنا وإلى بذل نشاط لا غرض منه سوى المتعة أو اللذة Plaisir "(2).

وإذا كان هذا الرأى لدور كايم قد وجد اتفاقاً مع بعض الآراء التى فسرت الفن بصفته نشاطاً حراً مثل كانت وشيلر وسبنسر فقد ذهبت بعض الآراء الأخرى إلى اعتباره عملاً وصناعة تعود على المجتمع بالخير والنفع. فقد حاول سوريو أن يبحث عن الصلة بين الفن والصناعة حتى يجد تبريراً لإدخال الفن ضمن الإنتاج الصناعى الذى يفيد المجتمع. محاولاً في كتابه مستقبل الاستطيقا أن يبرز بعض الموضوعات الخاصة بأهمية العمل اليدوى، ومدى إقبال الجمهور على شرائه وتفضيله عن غيره من الإنتاج الصناعى أن يكون مضيعة للوقت أو عبثاً لأنه إنها يمثل مجهود الإنسان عبر الأجيال مجسداً في صور أو رموز أو فنون نحت أو عمارة وغيرها.

⁽¹⁾ دور كيم: التربية الأخلاقية ت د.السيد محمد بدوى مكتبة القاهرة 1955.

⁽²⁾ Durkheim, E: De La Divison Du Travail Social. Alcan Paris 1902 P219.

⁽³⁾ Souriau.E: L' Avenir De L' Esthetiques P.P 126-124.

ولما كان الفن عند الاجتماعيين منبثقاً من المجتمع وخاضعاً له، فمن ثمة كان من الضرورى أن يخضع للتنظيم الاجتماعي أى يخضع لمجموعة من الشروط والعوامل غير الجمالية كالمادة والحرفة والطبقة الاجتماعية والحياة السياسية، والنظم الدينية فضلاً عن النظام الماثلي وقد أسهب شارل لالو Lalo.Ch. في كتابه القيم "الفن والحياة الاجتماعية" لمائلة في شرح وتحليل العلاقة بين الفن والنظم الاجتماعية السائدة في المجتمع.

2- الفن والظاهرة النفسية:

تعد النظرية النفسية من بين النظريات التي حاولت تقسير نشأة الفن على أساس سيكولوجي، وهي تتمثل في نظرية فرويد، التي ترجع النشاط الفني إلى أثر الغريزة الجنسية في اللاشعور، وعلى هذا النحو يصبح الفن هو التعبير عن مكونات العقل الباطن المترسبة بتأثير الغريزة الجنسية، وهكذا يصبح الجمال في تصوره هو الشعور بتحقيق الرغبة أو على حد تعبير مصطفى سويف: أن الفن هو الميدان الأوحد في حضارتنا الحديثة الذي لا تزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر، ففي الفن وحده لا يفتأ الإنسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية فينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات (1). على حد قول فرويد (2).

ولقد حاول فرويد وأتباعه دراسة الإبداع الفنى عن طريق منهج التحليل النفسى، فقد تعرف فرويد على أسلوب الفنان بالتمييز بينه وبين الحالم، محاولاً إثبات أن أحلام اليقظة متوفرة في العمل الفني ولكننا

 ⁽¹⁾ مصطفى سيرف: الأسس النفسية لإبداع الغنى فى الشعر خاصــة دار المعــارف بمصر 1951.

⁽²⁾ المرجع نفسه والصفحة نفسها.

لا نشعر بها مباشرة لأن الفنان يحاول التقليل من تضخم الأنا، على عكس ما يفعل الحالم، كما يجعل ذاته خارج العمل الفنى ويقدم لنا ما يشبه (الرتوش) متمثلاً في الصورة الفنية الجميلة للعمل الفنى التي تغرينا بالاندفاع نحو لذة أعمق ننالها إذ يتاح لنا أن نصبح حالمين مع الفنان (1).

وتعتمد نظرية فرويد في التحليل على منهج تجريبي من الناحية الشكلية - فالباحث ينظر في بعض الوثائق ويستنتج منها بعض الآراء،ثم يحاول الوقف على الأسباب اللاشمورية للسلوك، حيث تظهر أغلبها وقد ظهرت الطفولة، ولم تسمح النظم الاجتماعية بإشباعها فكبت في اللاشعور (2).

3- الفف والنشاط الأرسنقراطي:

وفى حين فسر فرويد الفن بالرغبة فقد ذهبت بعض الآراء مثل رأى هربرت سبنسر إلى تفسيره باللعب وأعتباره نشاطاً ترفيهياً أرستقراطياً لا هدف له إلا شغل وقت الفراغ.

ولقد ذهب هربرت سبنسر وشيلار Schiller إلى اعتباره شيئاً كمالياً في حياة المجتمع، وأنه قد خلق لكي يشغلنا وينينا قسوة الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو أو الترف أو ما إلى ذلك، ومعنى هذا أن تأمل الجمال لا يعد أن يكون ضرب من التسلية أو المتعة لأنه يمنحنا لذة خالصة تساعدنا على التخلص من متاعب الحياة الجدية.

⁽¹⁾ المرجع نفسه والصفحة نفسها.

⁽²⁾ العرجع نفسه ص 71.

وكان الفيلسوف الألماني كانت هو أول من اعتقد بأن الفن ضرب من اللهو أو النشاط الحرب الذي لا هدف له (1). وأنه لا يعد أن يمثل وظيفة كمالية Instrument de luxe في الحياة.

4- الفن والنشاط الاقتصادى:

وإذا كانت بعض الآراء تذهب إلى أن الفن وليد المجتمع كما يذهب البعض الآخر إلى أنه أداة كمالية في الحياة وأنه حالة من حالات اللذة الخالصة التي يشعر بها الإنسان بدون غاية معينة، فإن هناك من الآراء من يذهب إلى أنه ينشأ من خلال النشاط الاقتصادي لأنه ارتبط منذ البداية بظروف العمل الجماعي، فإن تاريخ الفن يحدثنا عن أغنيات العمل في الحقول وفي مواقع العمل الأخرى كالصيد مثلاً، أو أعمال البناء فقد كان هذا الغناء من الأسباب التي تيسر العمل وتخفف من وطاته وتسرع بالزمن ونحن نرى أن هذا التقليد الفني قد استمر حتى يومنا هذا وهو يتمثل في الأغاني الجماعية التي ينشدها عمال البناء، أو عمال التراحيل، أو المزارعين في حقولهم أو غيرهم.

وعلى هذا النحو ارتبط العمل بالغناء، ومن ثم بالاقتصاد وبالفن على حد قول كارل بوشر⁽²⁾.

5- الفن، وحالة الحرب:

وفضلاً عن اتجاهات المجتمع، والرغبة، والترفيه والاقتصاد فقد ربطت بعض الآراء بين نشأة الفن وبين حالة الحرب⁽³⁾. ويذهب أتباع الرأى من أمثال بوجلي إلى أن الحرب هي الأصل الأول في نشأة الفن منذ

⁽¹⁾ Lalo Charles: Notion 'd Esthetique, Paris P.U.F 1952 P.P30-31.

⁽²⁾ Cuvillier. Armand: Brecis De Philosophie Esthetique Librairie Armand Colin Paris 1954 P552.

⁽³⁾ De Lacrix .H: Psyshologie De L' Art, paris Alcan 1927 P57.

أقدم العصور وذلك لما كان يقترن بها من مظاهر فنية متعددة مثل الأغانى والصرخات التى توقع الخوف فى قلوب الأعداء، وكذلك ملابس الجنود وأشكال تيجانهم التى كانت تصنع بطريقة تثير الرعب فى نفوس المعتدين، كذلك ما كان يصدر من صيحات للدعوة إلى الحرب بين القبائل المتازعة عند البدائيين (1).

6- الفن، والبين:

وهناك من الآراء من تجعل الدين باعتباره نظاماً إجتماعياً هو أصل الفنون، وأن الفن قد نشأ ونمى في أحضانه فقد بدأ مع رجال الدين والكهنة عند البدائيين وهم الذين كانو يسيطرون على مقاليد الأمور في المجتمعات وكانوا يمثلون مركز الصدارة في الاحتفالات والطقوس الدينية، كما عملوا على رعاية الموسيقي وألوان الفنون الخاصة بالكهنوت (2).

وكان المالم الاجتماعي أميل دوركيم هو أول من ربط بين الفن، وبين الدين باعتباره نظاماً اجتماعياً

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Durkheim, E: De La Divison Du Travail Social. Alcan Paris 1902 P200.

الفصك السابك مدارس الفن

مقدمة

مدارس الفن بين شخصية الفنان، والتطور

الحضارى

1- الكلاسيكية: 2- الرومانسية

3- الواقعية 4- التعبيرية

5- الانطباعية (التأثيرية) 6- الرمزية

7- الوحشية 8- البدائية

9- التكميبية 10- السريالية نقد الفن

السريالي

ر11- الإشعاعية 12- التركيبية

مقسة:

عرضنا في فصل سابق لصورة عامة عن الفن القديم عند اليونان وفي العصر الوسيط، وعصر النهضة وسوف نبحث في هذا الفصل عن نشأة ونمو الفن في العصر الحديث فنلقى الضوء على مدارسه المختلفة، وقد اختلفت آراء الباحثين حول تحديد التاريخ التقريبي لنشأة الفن الحديث فقد رآه البعض وليد عصر النهضة الإيطالية إبان القرن الخامس عشر، في حين ارجع البعض الآخر بدايته إلى القرون الوسطى كما تذهب آراء بعض الباحثين إلى تحديد بدايته ابتداءاً من القرنين الثامن والتاسع عشر.

ومهما يكن الأمر فهما لاشك فيه أن للفن الحديث مميزات يختص بها عن الفن القديم الذى كان يرتكز على نقليد أو محاكاة الطبيعة، كما كان يصدر عن قيم واتجاهات قومية ودينية فنحن نجد أن صورة الفن الأصيل عند الإغريق قد تمثلت في محاولة توخى انسجام نسب أعضاء الأجسام كما اتسمت قوانينه الجمالية بالمثالية في حين كان المصريون القدماء يسعون إلى تطبيق الواقعية على فنهم كما كان مثالوا العصور الوسطى المسيحيين يعملون على إبراز جوانب الزهد في صورهم وفنونهم وهكذا ارتبط الفن القديم على مر عصوره بقيم واتجاهات المجتمعات التي اتسمت بالنزعات المثالية والأخلاقية.

أما القن الحديث، والمعاصر فقد تميز بصفة عامة بروح الابتكار فالعالم المخلوق هو نفس العالم الذي خلقه الله منذ الأزل لم يتغير ولم يتبدل أمام عين الفنان وكل ما يجب عليه فعله هو محاولة تغييره من الداخل أي حسب تقديره الخاص. وهكذا ظم تصبح الصورة مجرد نقل حرفي للمرثيات في الواقع بل غلب عليها تعبير الفنان الخاص، وما توحى له به مخيلته من نسب وأحجام وخطوط وألوان

وظلال ومن ثم أصبح هناك أسلوبين هامين يرتكز عليهما الفن الحديث هما: الأسلوب السناعى المستخدم هما: الأسلوب الصناعى المستخدم في التصوير أو النحت وهو يمثل الطريقة أو الأسلوب الصناعى الذي يبتكره الفنان والذي يحاول من خلاله إبراز طابعه أو ملامحه الخاصة في الفن من خلال خطوطه وألوانه وظلاله.

وفى ضوء ما سبق يتضح لنا وجود عوامل ثلاثة تسهم فى إثراء الفن الحديث وتضفى عليه طابعه الخاص وهو أسلوبه الصناعى، وموضوعه الحيوى الذى يعتمل فى صدر الفنان، ويثرى مشاعره، والنموذج الذى يأخذ منه، ويحاول نقل بعض ملامحه سواء كان إنساناً أو خيواناً أو نباتاً مع مراعاة أن الإنسان ينقل عن نموذج فنه ما يستهويه هو أولاً، وما يترجمه، أى ما يستطيع أن يعبر عنه بأسلوبه الخاص.

وسوف نتتبع فيما سيأتي إلقاء الضوء على مدارس الفن.

مرارس الفن بن شخصية الفنان، والنطور الحضارى:

إن الاتجاهات والمدارس الفنية على اختلاف أنواعها ما هى إلا صدى لأثر العلاقة المتبادلة بين الفنان وقضايا الواقع، أو هى أثر لجملة الأحداث التاريخية والتحولات الاجتماعية فضلاً عن النمو العقلى والتقدم العلمى السريع على شخصية الفنان.

وعلى نحو ما سبق فنحن لا نعنى بلفظ مدرسة أو اتجاه فنى معين أى اتجاه منفصل تماماً عما يحدث من تحولات في العالم أو بما يجرى من تغيير وتقدم في مجالات العلم بصفة عامة.

فمن الأمور الواضحة في عالم الفن أن الفنان قد خصه الله بموهبة النفس الحساسة التي تتقبل أحداث التطور الحضاري، ومن ثم تعبر عنها فعندما نجح الرحالة فى اكتشاف قارة أمريكا كان لهذا الحادث الخطير فى جغرافيا العالم أثراً ملحوظاً على خطوط الفنان التى جرت تصور العمق، ومن ثم بدث لوحاته ليست على نفس المستوى فقد اتسمت بالتدرج فى العمق، وكان هذا التغير فى خطوط الفن دليل على بعد سيكولوجى يكشف عن اهتمام الفن بالبحث عما هو بعيد أو النظر إلى البعد.

ولقد انعكست آثار الاتجاهات المفاسفية لذلك على الحركة الفنية فنجد أن الفن يتأثر بالاتجاهات المثالية والواقعية و الوجودية ولن أغالى إذ أقول أن بعض اتجاهات الفن الحديثة قد تأثرت إلى حد كبير بنظريات العلم في مجال الرياضيات، مثل النظرية النسبية لأبنشتين التي كان لها أكبر الأثر على اتجاه الرسم التكعيبي (الكيوبيزم) Cubism الذي يهتم فيه الفنان بتجزئ موضوع فنه إلى مساحات هندسية صغيرة لها زوايا حادة ويحاول تحليل السطوح كما يتخيل موضوعات فنه ويختصرها إلى أشكال هندسية خالصة، وهكذا يتحول الفن عند التكعيبيين إلى أشكال هندسية، كما تتراءى لخيال الفنان.

وفى حين تتحول الأشكال إلى مربعات ومثلثات وأشكال مخروطية ومكعبة وأسطوانية، فإن الرسوم تتحول إلى مسوخ وأشباح مرعبة، وأشكال جائزة الخطوط كأنها ممزقة بسكين من خلال الفن التعبيري وهو ذلك الفن الذي يعبر عن روح الفنان القلقة في عصر مضطرب قلق أيضاً يحاول فيه الإنسان أن يتخطى مصيره المحتوم، ويهرب من ذاته الضعيفة اليائسة فيرسم نفسه تارة عملاقاً وتارة قزماً تارة عظيماً وتارة ضعيفاً مشوهاً محقراً.... وهكذا تعبر الفنون عن روح الفنان في عصرها.

وليس أدل على أثر الجوانب الحضارية على نفس الفنان من أن تقدم وازدهار الفن في مجتمع ما يواكبه تطور ملحوظ وازدهار هني مماثل، والدليل على ذلك هي وقائع التاريخ التي تشهد بأن تقدم الفن اليوناني قد جاء مصاحباً للحرية والازدهار الاجتماعي كما شهد الأدب الفرنسي في عصر ديكارت- مجده الحقيقي حتى أنه قد سمى بعصره الأدب والمسرح الفرنسي ومدى ما أسهم به الرجلان على المستويين الفكري والوجداني في العصر المزدهر، ولقد جاء هذا الأزدهار نتيجة ما شهده هذا العصر من نظام واستتباب لم تشهده فرنسا في عهد لويس الثالث عشر الذي اتسم بالقلق والاضطراب والحروب مما أثر بدوره على الفن والفكر في عصره.

وكان النمو العقلى للإنسان فى العصر الحديث وما صاحبه من تقدم علمى وتكنولوجى، تغيرت فى ضوئه الكثير من النظريات والمبادئ العلمية القديمة وأفسحت المجال لظهور نظريات جديدة، استحدثت المخترعات والاكتشافات العلمية التى كانت ثمرتها المتقدمة اختراع القنبلة الهدروجينية التى جرت على البشرية ويلات الحرب والدمار وبثت فى قلب الإنسان الإحساس الدائم بالخوف والقلق.

وكان من الطبيعى أن يتغير الإنسان، وأن تتغير نظرته إلى العالم من جهة، وإلى ذاته من جهة آخرى وأن نجد فى الفن أثراً من ذلك الضعف والعبث واللامبالاة التى أصبحت السمة البارزة لإنسان هذا العصر، وبقدر سيطرة الآلة على الحياة فقد تغير وقع الزمان عن نفس الإنسان، فقد أصبح لا يشمر بذاتيته التى قدستها واحترمتها الفلسفات القديمة، لقد أحس الإنسان بأنه تائه وضائع وسط هذا العالم السريع الوقع وهكذا تحولت الفنون بالتدرج تساير موكب الفكر الحديث

فنجد أن الفن يعبر عن الذات الإنسانية وعما يجول في عقلها الباطن من تمرد وثورة وسخط.

ولقد حاول الكثيرون من الفنانين تصوير الإنسان طويلاً، ضائعاً ضعيفاً كما صوره البعض الآخر ثائراً متمرداً فبدت لوحاتهم وهي تدور في دائرة الفرد (الذات) وهكذا وجدنا أمثلة للعديد من الأعمال الأدبية التي تصور الشخص المنطوى المظلوم، الذي يعيش منغلقاً مع هواجس نفسه ومعبراً عن المخاوف والنوازع المظلمة التي تكمن في أعماقه، وقد عبرت المدرستين التعبيرية والسريالية عن هذا الاتجاه ومن بين الأمثلة التي تصور الخوف والنوازع الشريرة هي "المجموعة السوداء" لجويا (أ). Goya (400 - 1828) فقد تمثل في هذه المجموعة عاملين لإثارة نوازع الخوف والشر في الإنسان هما الألوان الداكنة التي تثير التشاؤم، والإحساس بالتوتر الذي يمكن ملاحظته على وجه الخصوص في لوحة، مؤتمر العرافات يوم السبت كما يلاحظ من النظر إلى عيونهن، ومن شكل الثور الضغم الذي يلقنهن مهنتهن مدى التوتر والخوف الذي يسيطر على نفس من يشاهد هذه اللوحة.

ونحن لا نعنى بأثر المجتمع على الفنان إخماد ثورته النفسية الخاصة فإن الحرية هي الدعامة الأولى للفن كما أننا لا نعنى بذلك إيجاد قوة مؤثرة أو موجهة للفنان بما يعنى أن يصبح المجتمع الموجه الأول للفن لكننا نهدف من هذا العرض التاريخي إلى بيان أثر المجتمع على فكر واتجاه الفنان فالأخير لا يحيا مع ذاته وأحلامه فحسب، لكنه يتفاعل تلقائياً مع ظروف واتجاهات مجتمعه وينفعل لمبادئه، ويشجع أو

⁽¹⁾ Read Herbert: The Philosophy Of Modern Art P37.

يحيط اتجاهاته ولكن من خلال ذاته أى عن طريق طابعه الخاص وبصمته المهزة.

وخلاصة القول أننا لا نود أن نسلب أى من الطرفين - المجتمع أو الفنان - القدرة على التأثير في الآخر لأنهما متلازمان منذ أن وجدا، ومن وجهة أخرى فنحن لا نرمى إلى إلغاء موهبة الفنان وحريته في التعبير، لكننا نرى أنه ليس من المستغرب أن نجده - وهو الشخص الحر الطلبق - أسيراً لقضايا المجتمع الذي يعيش فيه، وأن ينطلق بعد ذلك معبراً بطريقته الخاصة عن واقعه الحضاري.

وهنا فقد أصبحنا نجد تفسيراً للفظة مدارس الفن في أثر الاتجاهات الفكرية على الفنان ودوره السيكولوجي في التعبير عنها.

وتأسيساً على ما سبق فيجب ألا يفهم من التعبير عن الفن بلفظ (مدارس الفن) أن هناك اتجاهات، ومدارس ضرورية له ينتسب إليها الفنانين، فالحق أن الفنان لا يعبر إلا عما يحس به لا عما يكلفه أو يأمره به الغيروجميع المحاولات التي تخلع عنه ذاتيته الخاصة هي محاولات مقضى عليها بالفشل لأن الفنان لا يعبر إلا عن المبادئ التي يتعايش معها ويلمسها فالفنان الحديث هو وليد عصر الآلة والسرعة والمادة وهو متمرد ثائر، أو ساخر محتج على صنوف الكذب والرياء ساخط على ألوان التدمير والعذاب الذي ينتظر مصير الإنسان فإن الصور القبيحة والمنفرة والمنافية للأخلاق، أو الصور المظلمة والوحشة التي تسبب توتر النفس هي انبعاث نفس متمردة على واقع أثيم تريد إصلاحه وتعبر عنه بصورة واقعية مؤثرة لأنها لم تجد حولها ما يمكن أن تعبر عنه بصدق وحق أكثر من التعبير عن تمردها على الواقع المدمر الذي تعيش فيه.

إن هذا التعبير الحديث للفن إنما ينطوى على اللقاء الأزلى بين النفنان والواقع الذي يريد تغييره⁽¹⁾. وإذ تأملنا هذا الموقف الفنى وجدنا أن الفنان هو سيد الموقف، فهو الذي يحرك ويتجه، ولا يتحرك أو يوجه وهو الذي بنفث غضبه وتمرده في خطوطه وألوانه، كما يعبر عن أحلامه من خلال مدرسته أو مذهبه الخاص.

وبعد أن قدمنا للصلة بين الفنان والواقع الحضارى وأثر كل منهما في الآخر.

نُعرض فيما سيأتي مدارس واتجاهات الفن الحديث والمعاصر.

1- الكلاسيكية Classicism

برزت هذه النزعة خلال عصر النهضة الأوربية حيث بدت في أكثر من صورة وذلك لاختلاف مذاهب فنانيها وتناولهم للاتجاهين الإيطالي واليوناني في الفن.

وقد خضعت قيم العمل في الفن الكلاسيكي إلى المثل الجمالية اليونانية والرومانية (2). وحدت حدو الفن اليوناني القديم الذي كان يتميز بالوحدة والانسجام.

وتجدر الإشارة إلى ظهور العديد من التيارات والمدارس ذات الإتجاهات، الفنية المتداخلة في هذه النزعة وكان لاختلاف اتجاهات الفن، فضلاً عن التغيرات التاريخية والاكتشافات الجغرافية أثراً في ازدهارها، وفيما إتسمت به من طابع تاريخي وبطولي (3). ويعد لويس

⁽¹⁾ Read .H: Art and Society London Faber 1945 P311.

⁽²⁾ Read .H: The Philosophy Of Modern Art P.

⁽³⁾ Ibid.

والزجاج وغيرها (1). وفضلاً عن هذه المهنزات فقد كان هذا المذهب مقدمة وتمهيداً لمذاهب الوحشية والبدائية والتكعيبية والسريالية التي ظهرت في القرن العشرين.

7- الوحشية Fauvism

ظهرت هذه النزعة الفنية حوالى عام 1905-1908، ويمثلها مجموعة من الفنانين المتحررين الذين هدموا قواعد الفن القديم، ولم يعبأوا بتقاليده، فاتخذوا من البساطه مبدأ لهم وتوخوها في أعمالهم الفنية.

ويبدو أن أتباع هذا المذهب لم يقتصروا على تطبيق مبدأ البساطة فى حياتهم الفنية وأعمالهم لكنهم سعوا إلى الحياة فيها، وممارستها، ففضلاً عن كونهم فنانين فقد امتهنوا مهناً بسيطة ومتواضعة.

وتمثل الحرية فى هذا المذهب ضرياً من التحرر اللونى، وعدم اختلاط الألوان وامتزاجها واختيار الألوان الزاهية دون مراعاة الانسجام بين الألوان بعضها البعض، فضمت أعمالهم مجموعة كبيرة من الألوان التى لا انسجام فيها (2).

ويعتبر لويس فوكسل Vauxelles. L هو أول من أطلق هذه التسمية على هذا المذهب، كما يعد روو Rouault ودونجن Dongen وفلامنك Flaminek وكذلك ديران Durain من ممثليه المشهورين.

8-البدائية Primitivisme

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

تمثل النزعة البدائية الحركة الفنية المنبعثة من المنهب الوحشى، وهي تمثل أكثر صورة اتجاهاً للوحشية (1). ولهذا سميت بالبدائية. تعد أعمال هنرى روسو Roussoau.H واوترلو Atrillo خير ممثل لهذه النزعة المتطرفة في الوحشية.

9- النكعيبية Cubism

تتميز أعمال هذه المدرسة بنوع من التركيب الهندسي المعماري ولا تعد الطبيعة أن تكون في نظر فنانيها مجرد شكل أو صورة هندسية.

وقد ذهب التكعيبيون إلى استخدام الأشكال الهندسية وعلى رأسها الشكل المكعب والمخروطي والكروي، كما أخذوا في تحليل صورهم إلى أشكال هندسية أو رسوم في خيالهم (2).

وقد مرت التعكيبية بمرحلتين في تصورها الأولى هي المرحلة التحليلية حيث لم يبرز فيها دور الألوان الرئيسي أما الثانية فقد اتسمت بالتركيب أو التوفيق وتحرر الفنان فيها من الاتجاهات السابقة فاستخدم الألوان وبدأ ينقل من الطبيعة نفسها (3).

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

وللفن التكميبيى دوره الكبير في فن الإعلان والصناعة وفي فنون النحت والحفر وبعد بيكاسو Picasso وبراك (1). Epraque أبرز ممثلي هذه المدرسة.

10-السربالية Surrealisme:

إذا كانت الوجودية تمثل النزعة التي تقف ضد المذاهب العقلية في الفلسفة فإن السيريائية تقوم بنفس الدور في مجال الفن، وإذا كان التيار الوجودي قد صاحب ظروف نشوب الحرب العالمية بما جرته من دمار وويلات على الإنسان فإن النزعة السريائية التي عرفت في مبدأها باسم الدادية Dadism وظهرت في سويسرا في بادئ الأمر إنما تمثل بالنسبة للفن نفس تعبير الاتجاه الوجودي في مجال الميتافيزيقا فهي النزعة التي تعبر عن الإنسان وتحاول تأكيد ذاته وإبراز معاناته وضياعه في وسط عالم متغير قبيح ومشوه.

وسوف نوجز هيما سيأتي خصائص هذه النزعة وهي:

- 1- المدعوة إلى التحرر الكامل من قيود وضوابط المجتمع والعرف والتقاليد وكذلك التحرر من تقاليد النزعة التكعيبية بحيث يستطيع الفرد التعبير عن فكره دون الرجوع إلى أى قواعد عقلية أو جمالية.
- 2- الدعوة إلى رفض العقل الذي تسبب في جلب الدمار والخراب على
 الانسان.

⁽¹⁾ ظهرت هذه النزعة في بداية الأمر في سويسرا وعرفت باسم حركة الدادا Dada ثم تسربت بعد ذلك إلى فرنسا في عام 1942 بيد أنها ظلت تدور في نطاق العقل ولم تتجه إلى الفن.

3- الدعوة إلى تمجيد القيم القديمة والعودة إلى حياة الطبيعة البسيطة الأولى.

وتعبر النزعة السريالية عن أحلام الفنان بطريقين هما: الأول الرسم الحرفى الآلى من الطبيعة، وهو رسم دقيق جداً مع خلق علامات ليست ذات معنى، أما الثانى فهو يعبر عن أحلام الفنانين بطريقة غريزية تكشف عن رغباتهم الجنسية الدفينة وذلك من منطلق أن الفن تعبير غريزى يعد سلفادور دالى وجورجيو دى شريكو وأندريه ماسون ممن يمثلون هذه النزعة.

نقد الفن السريالي:

لقد أثار المذهب السريالى الكثير من النقد فى تاريخ الفن، كما اختلفت حوله الآراء فقد ذهب البعض إلى اعتباره فناً راقياً أصيلاً فى حين نظر إليه البعض الآخر باعتباره ضرياً من الفن الهابط العابث الذى لا قيمة له.

وفضلاً عن ذلك فقد ذهب البعض الآخر إلى افتراض قصوره عن مخاطبة العامة، واقتصاره على مخاطبة الطبقة المثقفة فنياً، كما ترى بعض الآراء أنه لا يعبر عن ثمة معنى على الإطلاق، وأنه لا يخاطب إلا المقول الخاصة القادرة على التجريد لأنه ينطوى على ممانى مجردة ونواحى عقلية.

ولقد استطاع كل من نوعى الفن القديم والحديث أن يفرضا نفسيهما على الجمهور بصفة عامة سواء كان عادياً أو عالى الثقافة، لكن الفن السريالي أو فن القرن العشرين بصفة عامة أصبح مستعصياً على فهم الرجل العادى وهو ما يمثل الغالبية العظمى من الجمهور. وعلى هذا النحو أغلق الطريق بين الفنان والجمهور العادى لأن الأول أصبح يعبر عن موضوعاته بطريقة لا شعورية وغامضة لا يتكاد يفهمها المتنوق العادى لأنها تعبر عن اتجاء الإنسان إلى التحرر من كبت نفسه، ومحاولة سيطرته على العالم وعلى هذا النحو تتحرك دوافع الفنان الدفينة لرسم خطوط وأشكال تعبر عن رغباته وأحلامه وآماله التي تبدو في صور خيالية خرافية صعبة الفهم على المشاهد (1).

11- الاشعاعية Reyonism

ظهرت في عام 1913 وهي تعتمد على إبراز عنصر الحركة ومن ثم تعمل على الريط بين الزمان والمكان (2). حتى تظهر البعد الزماني وسميت بالإشعاعية لأن الفنان يراعى إبراز الأشعة الكونية في أعماله التي تبدو على شكل خطوط (3).

Constructivism augil -12

وعلى عكس ما تذهب الواقعية الطبيعية، ترى هذه النزعة التى نشأت عام 1920 ضرورة تخليص الفن من المحاكاة والتقليد، وتوجيهه في سبيل إبداع موضوعات جديدة والعمل على تركيب أشكال لا صلة لها بالواقع بحيث تتسم بالابتكار (4).

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الضرب من الفن يقوم على اعتبارين هاء باعتبارين هاء: اعتبار الزمان الذي يكشف عنه الفراغ. عنه الفراغ.

⁽¹⁾ Read. Herbert: Art Now P97.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

⁽⁴⁾ Ibid.



aiga ai

يتميز العمل الفنى بأنه يضعنا أمام شيء محسوس ندركه بحواسنا، ونحسه بمشاعرنا، ونحدسه بوجداننا، ومن ثم يبدو لنا موضوعاً جمالياً نستمتع به خلال المكان والزمان، أى سواء كان موجوداً في المكان مثل اللوحات الفنية أو التماثيل والتحف أو من خلال الزمان مثل الألحان الموسيقية المتمثلة في السيمفونيات والمقطوعات الموسيقية.

والعمل الفنى الذى نتعايش معه هو موضوع كلى له تركيبته البنائية وعناصره الأساسية التى لا يستطيع أن يبدو متماسكاً بدونها لأنها تمثل وحدته المادية التى تجعله مجسداً في موضوع حسى متماسك ومنسجم في مادته كما ينطوى كذلك على مدلوله الباطني العميق الذي يشير إلى موضوع خاص، ويعبر من وجهة أخرى عن حقيقة روحية يشعر بها المشاهد بغير أن يلمسها في الواقع المحسوس.

وعلى نحو ما سبق يتضح لنا أن للعمل الفنى بناء خاص وتركيب زمانى ومكانى ضرورى لوجوده، فهو فى حاجة إلى البناء "المكانى" Spacial الذى يتجسد من خلاله مظهره الحسى الذى يتجلى عليه بصفته موضوعاً جمالياً، كما يحتاج كذلك إلى البناء "الزمانى" Temporel الذى تظهر فيه حركته الداخلية ثم مدلوله الروحى الباطنى الذى يعبر عن طابعه الإنسانى.

وتأسيساً على ما سبق يفترض علماء الجمال أن العمل الفنى يشتمل على ثلاثة عناصر أساسية هي المادة، والموضوع، والتعبير. وسوف نحاول إلقاء الضوء على كل عنصر من هذه العناصر محاولين تحليله وبيان أهميته في بناء العمل الفني.

Matiere oslal -1

تمثل مادة العمل الفنى المادة الخام التى يشكل منها الفنان موضوعه الاستطيقى، ولكل عمل فنى مادته مثل اللفظ فى فن الشعر، والصوت فى فن الغناء، فضلاً عن الحركة فى فن الرقص، والحجارة فى فن النحت، وجميع هذه المواد الخام لا تكتسب صبغتها الجمالية أو شبكلها الاستطيقى. مالم تتناولها يد الفنان المبدع بالتحوير والتغيير فتحول هذه المواد الجامدة إلى أخرى طيعة مرنة قابلة للتغيير والتعديل الذى يرغب فيه الفنان ويتوقف تغييرها وتعديلها وتشكيلها على مقدار ما يبذله الفنان من جهد ومهارة.

والمادة ليست شيء هين أو سهل التناول، إنها صلبة عنيدة لكن الفنان يحاول التغلب على صلابتها وشكلها ويحاول إخضاعها لتصوراته وأحلامه الخاصة ومن الأمثلة الواضحة على مقاومة المادة هي الحجارة المستخدمة في فن المعمار والنحت فهي من أكثر المواد مقاومة للفنان عن أي مادة في أي فن آخر.

ومادة العمل الفنى ليست هى المادة المأخوذة من الطبيعة كما هى، بل هى المادة التى عانت من طرق الفنان وتغييره لها، وحفره فيها وهى عنصر هام فى بناء وتكوين العمل الفنى، لأنه بدونها لا يصبح له بنية محسوسة أو مرئية تجذب إعجاب المشاهد والمتذوق وبدونها كذلك يظل العمل الفنى أسيراً لخيال الفنان بدون أن يتحقق فى الواقع المادى المائل للأعيان.

ويذهب ديفرن إلى أن جمال العمل الفنى يتحصر فى المقام الأول فى جمال مظهره الحسى الذى يتحسد من خلاله ويظهر فيه وليس من خلال ما يراه البعض من الدعوة إلى الاهتمام بالمظاهر الحسية التى تقدمها لنا مواد مثل الخشب، أو الحجارة ومحاولة إظهارها فى الشيء المحسوس من جمال على نحو ما يذهب الداعون إلى ذلك.

وقد يظن البعض أن الفن أو المجهود الفنى المتواصل الذى يغير من المادة الطبيعية إنما يحولها إلى شيء آخر مغاير تماماً لما يكون عليه فى الواقع- بما يعنى أن المادة فى العمل الفنى لا تعد أن تكون شيئاً خلق أو صنع منه العمل الفنى فحسب (1). بحيث تنتفى قيمتها على أثر خلق العمل أو الانتهاء منه- أو تكاد تكون شيئاً عديم القيمة، بيد أننا حين نتكلم عن المادة فى العمل الفنى إنما نقصد بها تلك المادة التى تحولت إلى شكل استطيقى باعتبارها عنصراً لازماً وضرورياً فى بناء العمل الفنى ذاته، وأنه يستحيل بدونها بنائه كما يصبح بدونها مجرد أحلام فى خيال الفنان الرحب.

ولعل السبب في إغفال البعض- أتباع النحت المجرد لمادة العمل الفنى وعدم التركيز عليها هي أن الخلق الفنى للمادة إنما يحولها إلى شكل جديد: وإلى كيفيات حسية مختلفة تماماً عن المادة الطبيعية الخام مثل تصنيفها وتحويلها إلى عمل جمالي.

ويزداد ظهور المادة ويقل حسب نوع الفن فهى تظهر بشكل كبير في فنون العمارة والنحث (2). في حين أنها لا تبرز كثيراً في فنون

Dufrenne.M: Phenomenologie de L' Experience Esthetique P 379.

⁽²⁾ Ibid.

مثل التصوير والموسيقى أما فن التمثيل فإنه لا يدع مجالاً لظهور المادة فى العمل الفنى بيد أن المادة باعتبارها عنصراً من عناصره، لابد أن تظهر بشكل أو بآخر من خلاله (1).

ويقوم العمل الفنى على أساس من التنظيم فكل عنصر من عناصره يؤدى دوره المطلوب منه، فالأنغام مثلاً تؤدى دورها في المعزوفة، والخطواط تؤدى مهمتها في فن التصوير أما السطوح فإن لها دورها البارز في فن المعمار كما أن الشخصيات كذلك تقوم بدورها الفعال من خلال العروض السينمائية والمسرحية.

ويعتمد العمل الفنى على عنصرى الحضور والغياب بحيث تظهر الأشكال والصور البارزة فوق الأرضية العادية من الأشكال أو الصور الثانوية، وقد نجد أن الفنان يهتم بلون أرضية اللوحة في حين يبرز فوقها ما يريد تصويره من صور وأشكال بارزة وهكذا يبدو العمل الفنى أمامنا عملاً استطيقيا (2).

وإذا كانت المادة هي العنصر الأول من عناصر العمل الفني فإنها يجب أن تتسم بالوحدة مع وجود النفوع أو بما يعرف بوحدة النفوع (3). Unite d' ume Variete فالعمل الفني لا بد أن ينطوى على تعدد في أشكاله وحركاته وصوره، كما يتميز بالوحدة التي تجمع بين هذا التعدد والتنوع وتشعر المتأمل في الأثر الفني بأنه ينتقل من حياته الواقعية إلى الحياة في زمان ومكان العمل ذاته فيتوحد معه، ويشعر بديمومته الباطنة التي تعبر عن الوحدة والكلية.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

Sujet Egippall -2

يمثل الموضوع العنصر الثانى من عناصر العمل الفنى وهو يعبر عن الموضوع المثل فى العمل كأن يكون لوحة أو تمثال، أو أغنية أو قصيدة أو رواية أو مسرحية أو غير ذلك من أعمال فنية.. وفى هذا الموضوع تعبر المادة المحسوسة للموضوع عن رمز أو علاقة Signe تشير إلى شئ أو حقيقة أو قضية معينة.

وتثير مشكلة الموضوع في العمل الفني الكثير من التساؤلات فنحن نجد أن الأعمال الفنية ليست جميعاً بذات موضوع مثل فن العمارة أو النحت، كما نجد أن بعض المصورين قد ذهبوا مذهباً تجريدياً في أعمالهم الفنية أمثال بربارا هبوورث في لوحاتها أو تماثيلها التي لا تعبر عن أي محاكاة للطبيعة، بل تعبر عن رسوم وقطع من النحت التجريدي (1). فضلاً عن تماثيل المثال الإنجليزي هنري مور، ولوحات بيكاسو Picasso وبراك وغيرهم فإنها تمثل أعمالاً تجريدية فاقدة لطابعها التمثيلي وليست بذات الموضوع.

واتحق أن الكثير من الفنون لا تستطيع أن تقوم بدون أن يكون لها موضوع مثل فنون النثر والرواية أو الفنون التميثلية حتى الموسيقى نفسها التى تعبر عن فن بدون موضوع أو مضمون قد تدخل ضمن ميدان الفنون التمثيلية وتحاول المحاكاة، فنحن لا نستطيع أن نتصور وجود تمثيلية أو قطعة من النثر أو الرواية ليست بذات مضمون أو معنى.

وتجدر الإشارة إلى أن الفنون التشكيلية لم تأخذ في نبذ الموضوع والاهتمام بالتجريد إلا منذ أن نادى الفنانون بوجود لغة خاصة

Read Herbert: The Philosophy Of Modern Art. Faber, London 1951 Realism Abstraction in Modern Art PP 88.104.

للفن. وأنه من الخطأ الاستناد إلى الموضوع لأن العمل الفنى في صميمه هو الصورية، أو هو خلق مجموعة من "العلاقات الصورية".

ويحاول علماء النفس أن يربطوا بين الموضوع الفنى وبين حالة الإبداع عند الفنان، الذى يمثل الموضوع الدليل القوى على الجانب الإبداعي في شخصيته، وهو رمز أو علامة على فنه، أو هو طابع خاص له. فليس مهمة الفنان أن يحاول تمثيل الموضوع أو محاكاته، لكنها تتحصر في التعبير عنه حسب ما ينكشف له. حتى إن بعض الفنانين التجريديين يسمون أعمالهم الفنية بمسميات معينة، مما يعطى دليلاً على أن لهذه الأعمال ثمة موضوعات خاصة في أذهانهم.

والحق الذى لا مراء فيه أن أى موضوع فنى لابد من أن ينطوى على موضوع منا من أن ينطوى على موضوع منا مهما بلغت درجة تجريديته أو رمزيته فإنه من خلال التجريد أو الرمز إنما يعبر عن موضوع ما أو اتجاه فكرى معين، والفنان عندما يريد التعبير عن موضوعه فإنه لا يحاول رسم الطبيعة كما يفعل العالم أو الجغرافى، لكن يرسمها على نحو ما يحدسها أو حسب ما تتكشف تحساسيته الوجدائية.

3-النعبير Expression

لما كان الفنان هو ذلك الإنسان الذي يحاول تغيير الواقع وتبديله والسعى إلى السمو عليه، ومن ثم رأى ضرورة تتظيمه، والاجتهاد في كشفه عن طريق وجدانه وذلك بواسطة التعبير.

ويعد التعبير وهو العنصر الثالث من عناصر بناء العمل الفنى، فإذا كانت المادة والموضوع يعدان من عناصر العمل الفنى المتكامل فإن التعبير المنصر الثالث الذي يكمل العنصرين السابقين.

والفنان الأصيل هو الذي يستطيع أن يخلع على أعماله تعبيرها الذي يأثر القلوب فالإنسان سرعان ما ينسى الخطوط والألوان عند رؤية العمل الفنى، لكن تعبيره وحده هو الذي يظل ماثلاً أمامه متغلغلاً في شعوره ووجدانه بحيث لا يستطيع نسيانه بسهوله.

وعلى هذا التحويصبح التعبير عنصراً هاماً من عناصر العمل الفني.

ويعد التعبير من أعسر عناصر العمل الفنى قابلية للتحليل ذلك لأن مضمونه شيئاً عقلياً بمكن أن يتناوله الفهم والإدراك لكنه يعبر عن مضمون شعورى وجدائى يستعصى على التحليل والتفسير.

والحق أن التعبير إنما يمثل العنصر الإنساني في العمل الفني ذلك لأننا نحدسه سريعاً، فضلاً عن أنه يمثل الصلة القوية التي تربط بين الفنان وعمله الفني، ونحن لا نستطيع أن ندرك هدف الفنان من وراء ما يعنيه في فنه إلا عن طريق ما يعبر عنه هذا الفن الذي نستطيع حدسه والشعور به، وهكذا يصبح التعبير الفني هو الجسر الذي يربط بين الفنان وذوات المتذوقين عندما يعبر لهم عما يحلم به الفنان.

ولما كان التعبير عن الروح الذي يبرز من خلال العمل الفنى لكي يعرفنا بمسار الفنان، ويكشف لنا عما يجيش في نفسه ومشاعره فهو من ثمة يمثل الأداة التي تصنع التواصل بين الفنان والجمهور.

والتعبير الفنى يختلف عن التأثير، فإنه ليس من الضرورى أن يصبح العمل الفنى مؤثراً، إلا أنه ريما حال الانفعال الشديد دون حدس تعبير العمل الفنى، بمعنى أن شدة الانفعال (التأثر) ربما حال دون إدراكنا للتعبير الفنى.

ويتميز التعبير الفنى المميز للعمل الفنى بالوحدة والكلية فهو لا ينقسم إلى عدد من الأجزاء أو المراحل التى تمثل شرة لمجموعة من التأثيرات المتتابعة وإنما هو "وحدة" تدرك لأول وهلة بطريقة مباشرة (1).

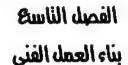
ويرى دفرن أن العمل الفنى هو الذى يبرز من خلال التعبير الوجداني.

وفى ضوء التعبير يتحول هذا العمل من حالته الموضوعية التى يكون عليه فى الواقع إلى حالة انفعال وجدانى، وتصبح الأعمال الفنية التى تتدرج تحت أنواع الفنون المختلفة محاولة فنية لنقل الإنسان إلى الواقع الذى تعبر عنه ببعض المقولات الوجدانية (2).

ولما كان التعبير هو ذلك العنصر الذى يكمل بناء العمل الفنى متآذراً مع عنصرى المادة والموضوع فمن ثمة يتبين لنا وحدة العمل الفنى الناجمة عن الاتحاد بين المادة والموضوع والتعبير.

Dufrenn.M: Phènomenologie de L' Experience Esthetique P.406.

⁽²⁾ Ibid.



مقدمة

- 1- كروتشة: الفن حدس، وعيان.
 - 2- آلان: الفن تتفيذ وإنتاج.
- 3- سوريو: القن وحدة النشاط القني والصناعي.
 - 4- فيكتور باش: الفن لبو.
 - 5- سنتايانا: الفن جمال، ولذة.
 - 6- جون ديوى: الفن خبرة.
 - 7- أندريه مالرو: الفن حرية، وإبداع.
 - 8- كامى: الفن تقبل، وتمرد.





eğiab:

ليس هناك شك في أن الإلهام هو المبنع الأول للفن فالعمل الفني (الجمالي) هو الذي ينبثق عن فكرة ملهمة، يتحمس لها وجدان الإنسان الفنان، لكن هذا الإلهام والإشراق الذي يحضر الفنان في لحظات مفاجأة، ويساعده في خلق عمله الفني ليس هو الخطوة الأولى والأخيرة في خلق العمل الفني (الجمالي) ذلك لأن هناك عمليه أخرى وهي التحقق أو الإجادة التي تعتمد على الصنعة والتنفيذ تلعب دوراً هاماً في تحقيق العمل الفني فليس للإلهام قيمة كبرى في مجال الفن مالم تتحقق فكرته من خلال عمل جميل ورائع، يلعب فيه التنفيذ دوراً كبيراً

ولقد اختلفت وجهات نظر علماء الجمال المحدثين والمعاصرين في تعريف الفن، وهل هو تنفيذ وإنتاج في المحل الأول، أم أنه إلهام وسحر مفاجئ لا صلة له بعالم الواقع، أي أنه فكرة لا أهمية لتحقيقها أم أنه يجمع بين عاملي الفن، والصناعة في وحدة لا تنفصل، أم أنه ليس فنا أو صناعة، لكنه لهو ولعب على ما تذهب إلى ذلك بعض الأراء، وهل يمكن النظر إلى قيمة العمل الفني من خلال ما يحققه للفرد من شعور باللذة أو السعادة؟ إن هذا التساؤل قد دار بخلد علماء الاستطيقا، فضلا عن آراء ترى في مفهوم الخبرة أساساً للخلق الفني، والمتعة النفسية، وأن إبداع الفن قائم برمته على ممارسة التجرية أو الخبرة الواقعية وما يتصل بها من عمق الإحساس بالواقع وممارسة تجربته، وتحصيل خبرة عنه.

وتذهب بعض الآراء إلى أن العمل الفنى هو نتاج ممارسة الإنسان لحريته وإحساسه العميق، بذاته، ونمو وعيه وأنه بهذه الطريقة أى عن طريق الفن- يحاول السمو فوق مستوى تاريخه المشحون، وعالمه الواقعى

فيخلق لنفسه عالماً خاصاً من تأليفه، وإلهامه المبدع وهو في هذه المحاولة لا ينقل أي صورة من الواقع، أو يحاول تقليده.

وفضلاً عن الآراء السابقة فإننا نجد أن هناك من يذهب إلى أن الفن، هو إطلاق سراح حرية الإنسان في التعبير عن واقع يرفضه ويتمرد عليه.

وهكذا تتعدد الآراء وتتباين النظريات بصدد العمل الفنى النجمالى فمنها من يتمثله الجمالى فمنها من يذهب إلى أنه عالم الإلهام والحدس ومنها من يتمثله في أفكار الإبداع والتنفيذ أو اللهو واللمب أو اللذة والمتعة، أو الخبرة الواقعية فضلاً عمن يتمثلونه في فكرة الحرية المبدعة، أو في شعور التقبل والتمرد.

وسوف نتبين فيما سيأتي مجموعة الآراء والنظريات التي قيلت في شأن تفسير العمل الفني.

1- كرونشه: القن حيس وعيان

بندتو كروتشه Croce Benedetto بندتو كروتشه فيلسوف وعالم جمالي إيطالي، كان أحد أتباع التيار الهيجلى الجديد، ومن الذين ثاروا على النظريات الاقتصادية والماركسية وأرسوا دعائم المثالية المطلقة، أهم مؤلفاته الفلسفية كتاب "فلسفة الروح" (1902-1902) أما كتبه الخاصة في مجال الفنون والجمال فهي على التوالي: كتاب "الاستطيقا بوصفها علم التعبير أو علم المعاني" وصدر عام 1902 والمجمل في علم الجمال وصدر في 1911.

وإذا تتبعنا كتابه الخاص بفلسفته أو- كما يشير عنوان المؤلف "فلسفة الروح" فسوف نجد أن لمبحثه في الفن والجمال مكانة

هامة فيه، يدل على ذلك أنه وضع المعرفة ضمن المعرفة الحدسية (1) Intuitive التى أشارت اليها في تقسيم صورة العلم أو المعرفة البشرية في هذا المؤلف، كما أنه قد أحله في المرتبة الأولى من مراتب النشاط الروحي.

يقول كروتشه في استهلال كتابه "المجمل في علم الجمال" أن الفن عيان Vision أو حدس intuition وأن ما يخلقه الفنان إنما هو صورة image أو وهم ومن ثم فإن كثيراً من الكلمات مثل التوهم والتخيل إنما تتوارد على أذهان الناس حين سماعهم لكلمة الفنان وهذا لايجانبه الصواب، فالفن حقيقية هو هذه المفاهيم جميعاً التي تصب في النهاية في كلمة الحدس أو العيان أو "علم التعبير" (2).

وبعد أن يعرض كروتشه لتساؤله عن ماهية الفن يقوم بتعريشه على نحو ما سبق يخرج من هذا التعريف بمجموعة من خصائص العمل الفنى اللازمة أو الضروية لكونه (حدس أو عيان) أو هى:

Fait Physique على الفرد الفرد فيزيائية أو واقعة طبيعية الفرد الفرد في الفرد وصفه ظاهرة طبيعية التي يخضع لما تخضع لله الظواهر الطبيعية التي تقبل القياس أو التجزئة وكذلك فإنه لا ينبغى النظر له باعتباره رمزاً من رموز الرياضة، أو شكلاً من أشكال الهندسة (كالمثلثات والمربعات أو المكعبات أو غيرها).

وينكر كروتشه محاولات بعض العلماء رد هذه الظاهرة الجمالية إلى أخرى فيزيائية صرفة، وكأنهم بذلك يحاولون إرجاع

⁽¹⁾ Croce,B: Estheique Comme, Science de L'Expression et linguistique Generala. Faris Giard.Briere 1904. P.1.

⁽²⁾ Ibid P127.

الشيء (الجميل) إلى آخر يبدو في شكل طبيعي يمكن قيامه، وتعداده، وإجراء التجارب عليه، إن كروتشه يذهب مع هذا الرأى إلى نهايته فيتصور أنه بإمكاننا إرجاع الجميل إلى شيء مثل هذا بيد أنه عند هذه اللحظة التي يستحيل فيها من مجرد "الجميل" إلى مجرد سطع عادى يتكون من مقادير معينة من الألوان، ومن مجموعة من الخطوط الجامدة، فإنه يصبح واقعة فيزيقية تقبل ما تقبله مثيلاتها من التجارب التي تقسمها وتحيلها إلى أجزاء صغيرة، أو ظاهرة عادية تخصع للفحص التجريبي.

ويسرى كروتشه استحالة وجبود ذرات مادية أو أصبل مادى للظاهرة الجمالية حال تذوقها لأنه لو صح ذلك لتحولت هذه الظاهرة المبدعة إلى شيء. مصنوع له لون وشكل مختلف تماماً عما تبدو عليه الأعمال الفنية ولو أن فناناً أراد تطبيق هذه القوانين والقواعد العلمية على الظاهرة الجمالية لأصبحت أعماله مثار سخرية من المتذوقين.

وخلاصة القول أن العمل الفنى هو عمل مستقل تمام الاستقلال عن كل الظواهر الطبيعية أو الوقائع المادية الملموسة التى تخضع لقوانين العلم الرياضى والطبيعي من حيث أنه خلق خاص، ورؤية تسمو على مستوى الواقع المادى العلمي. وأنه لو حاول البعض رده إلى مثل ذلك الحكم على ظاهرة الجمال- التى تعبر عن حقيقة روحية تتفعل بها (1) بالتلاشي.

ولما كان الفن حدساً فقد لزم عن ذلك آلا يكون فعلاً نفعياً ينبغى الإنسان من ورائه الحصول على اللذة أو اجتناب الألم. وعلى هذا

⁽¹⁾ Croce, B: Brevaire, d' Estheique, Payot Paris 1923 P12.

النحو يصبح الفن معرفة نظرية لا علاقة لها بمستوى السلوك، والأفعال، فليس له تمة علاقة بمشاعر اللذة أو الارتياح، فقد يثير فينا أحد الأعمال الفنية شعوراً بالحزن أو الفرح، لكن ذلك لا يعنى أن يكون هذا الشعور بذاته هو جوهر الشعور بالفن أو حدسه.

ويقوم نقد كروتشه لإتباع مذهب اللذة في الفن على اعتبار أنه مذهب يفترض وجود ضرب من التطابق بين الشغف بالجمال، والإحساس بالملائم (1) Agreable وهذا الأمر يمكن أن يحدث في ضروب أخرى من النشاط الروحي ولهذا فإن كروتشه ينزم العمل الفني عن كل ضروب المنفعة ويسمو به فوق مستوى حاجة الإنسان وميوله ورغباته وحتى فوق مجرد إحساسه بالملائمة أو السعادة.

وفضاً عن إنكار كروتشه لأن يكون الفن واقعة مادية فيزيقية، أو فعالاً نفعياً، يضيف إنكاره في أن يكون الفن فعالاً خلاقياً، وهو يذهب إلى أن الفنان ليس في حاجة إلى فعل الخير في فنه، أي ممارسة إرادة الخير من خلال مبدعاته الفنية، فإذا كانت الأحلاق هي شيء ماس بحياة رجل الفضيلة والأخلاق فإنها ليست على نفس المستوى من الأهمية بالنسبة للفنان، وهكذا يصبح الفن حراً طليقاً فيما يتصوره في مخيلة صاحبه، فتقييم العمل الفني لا يكون على مستوى الأخلاق، أو عدمها، واللوحة الفنية التي تجذب انتباه المتذوق ليس من شروطها أن تكون ذات مسحة أخلاقية أو دينية أو متزمتة أو أن يكون مضمونها دعوة للخير أو الحب، فالعمل الفني هو الخلق الخاص بذاته الذي لا ينقص من قدره ولا يزيد أن يكون على مستوى معين من الأخلاق، فالكثير من الأعمال الفنية كاللوحات والقصص الأدبية

⁽¹⁾ Ibid PP.

والأفلام السينمائية أحياناً ما ترمى إلى مضامين لا تخلو من شر أو فزع أو خوف. إلا أنه لا يمكن أن يقال عنها أنها خالية من القن، أو هابطة في الموضوع أو الأسلوب.

وفى ضوء ما سبق فإن كروتشه ينأى بإنكاره الثالث عن اتجاه بعض المدارس الفنية القديمة والحديثة التى دعت إلى سياسة التوجيم الفنى، كما تعدو إلى أن يكون الفن موجهاً لخدمه أهداف المجتمع الاجتماعية والقومية والأخلاقية بل والدينية كذلك.

وفي ضوء إنكاره أن يكون الفن فعلاً أخلاقياً فإن حدس الفن عنده يختلف عن مثاليته، كما حاءت عند أفلاطون فالأول يعزل الظاهرة الفنية ويخرجها من حيز الوجود الديناميكي الفعال، ويرفض أن تكون شيئاً في نطاق العالم الطبيمي أو الأخلاقي أو العقلي، وأن تستقل عن كل ما حولها وتصبح ظاهرة لا تدرك سوى بالحدس أو العيان في حين أن أفلاطون قد رآها في مثال الجمال الغائب في جزئيات العالم الأرضى الذي لا يحصل إدراك تام له إلا في عالم المثل ومع أن كورتشه قد نزه الجمال عن علائق الحس والمادة والعلم والسلوكيات، وهو بذلك يكون قد اقترب من مثالية أفلاطون الجمالية بيد أنهما يختلفان تماماً في ناحية التطبيق العملي للفنون والجماليات على أذواق الأفراد فقيد كان الأول يستبعد أي تاثير صادر عن هذه الظاهرة باعتبارها موجودة بذاتها، ومدركة في ذاتها عن طريق الحدس أو الشعور بها وأنها في استقلال تام عن أي غرض خير أو شرير ومن ثم يستبعد أثر الفنون التي تمس وجدان الإنسان، وتتمى فيهم حاسة التذوق ويفلق السبل أمام العمل الفني في التمبير عن مواجد وحاجات المشاهدين.

أما أفلاطون فقد حاول تطبيق سياسة التوجيه والإرشاد الفنى على الشباب في الجمهورية فتخير من الفنون بعض أنواع الموسيقي ليقوم بها نفوس الشباب، ويبث فيهم نوازع الخير، والشرف، والفضيلة، ويستثير حماسهم.

ورغم إنكار حكروتشه لفكرة الفن الموجه L' art dirigè بيد أنه يتصور أن حدس الفنان هو رسالة في حد ذاتها وأنه ليس للفن من غاية أو هدف إلا نحو ذاته أي في حدسه والشعور به، ولا يفهم من القول بإنكار أن يكون للفن وجهة أو غاية أخلاقية ما يدفع إلى الاعتقاد بلا إنسانية الفنان أو خروجه من دائرة السلوك الأخلاقي لأن الفنان عندما يتجه إلى عالم الفن الخالص فإنه بذلك يكون في مطلق سلوكه الأخلاقي والإنساني.

وبعد أن ينكر كروتشه أن يكون الفن فعلاً أخلاقياً فإنه ينكر كنك أن يكون معرفة تصورية Connaissance وليس ذلك مستغرب خاصة بعد أن ميز بين المعرفة الفلسفية (العلمية) والمعرفة الحدسية الخاصة بالفن فالأولى خاصة بالعالم الطبيعي أي أنها حدس يقدم لنا الظاهرة في حين أن الثانية هي مجرد تصور عقلي أو مفهوم Concept يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة مجرد تصور عقلي أو مفهوم كروتشه عن معرفة الفن المثالية: أن المثالية (التي تميز الحدس عن التصور وتميز الفن عن الفلسفة، والتاريخ أي عن تقرير العام وإدراك الحادث أو روايته) هي الميزة الداخلية العميقة التي يمتاز بها الفن، فمتى تجرد التفكير من صفة المثالية هذه تبدد الفن

ومات في الفنان فإذا به يصبح ناقداً بعد أن كان يلاحظها في حالة وجد • (1).

وقد أنكر كروتشه بشدة أن يكون الفن ضرب من المنطق. فهو يعتبر أن "الفجوة عميقة بينها وأن الفلسفة والدين والتاريخ من ضروب المعرفة الأقرب إليه من المنطق في دنيا النظر والمعرفة" (2).

على هذا النحو السابق يبدو مبحث الفن عند كروتشه كأنه منبثق ثماماً من فلسفته في الروح، فقد مزج فكرة الحدس بفكرة التعبير، وجعل من الفن حدساً تعبيرياً (3) والحق أن انطلاق كروتشه من الوجود الحقيقي الوحيد، أو الروح قد دفعه إلى رؤية الموضوعات باعتبارها حالات ذهنية أو نفسية لا باعتبارها أشياء خارجية مستقلة عن قوى المقل والروح ومعنى ذلك أن الموضوعات لن تعرف إلا إذا دخلت في مجال التصورات، الحدس المقلى.

ويمنى قول كروتشه بأن الفن حدس أو عيان، أنه خاضع لشعور الفرد ولحالته النفسية، ولما كان الفن الحقيقى هو الذى تدركه النفس حين تحدس بعقلها العمل الفنى، لهذا فإن ما يروقنا فى أى عمل فنى، هو ما تستريح له حالتنا النفسية، وهو ما نتخيله أو نتصوره.

وهكذا فقد فندت الفلسفات التجريبية والواقعية تعريف كروتشه للفن بوصفه حدس أو تعبير فرفض إتباعها أن يكون الفن مجرد تخيل أو تصور أو تعبير باطنى وأعلنوا وجوده في مرحلة الفعل

 ⁽¹⁾ بندتو كرونشه: المجمل في فلسفة الفن: ت سامي الدروبي، دار الفكــر العربـــي القاهرة 1947، ص 34.

⁽²⁾ بندتو كروتشه: المرجع السابق ص3.

⁽³⁾ زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر مكتبة مصر الفجالة 1966 ص63.

والتحقيق، وأن الفن لا قيمة له بدون أن تراه العين وتلمسه اليد، أما أن يكون مجرد نسج من تصورات العقل وتخيلاته فذلك ما ينافى الخلق الفنى بما يتميز به من الإبداع.

وقد ذهب كروتشه يدافع عن موقفه من تصور الفن مؤكداً على أنه من الخطأ تصور أن المهارة اليدوية هي من الأسباب الأصيلة لنجاح العمل الفني، وأن مرحلة الحدس أو التعبير هي المرحلة الرئيسية التي تتكون فيها الصورة الذهنية في عمل الفنان في حين أن المهارة اليدوية هي مجرد "عادة تكنيكية" تكتسب بالمران والتعلم (1).

وعلى الرغم من محاولات كروتشه الدفاع عن موقفه من الفن باعتباره حدس عقلى مدعماً رأيه بأمثلة من حياة كبار الفنانين فى عصر النهضة مثل روفائيل سانزيو وليوناردو دافنشى إلا أنه لم يسلم من سهام النقد التى وجهها له كل من التجربيين والواقعيين.

خلاصة القول أن الفن عند كروتشه هو حدس وتعبير للصورة العقلية أو هو شعور ووجدان بيد أنه حدس يحتاج إلى التجربة العملية، وإلى الفعل والتحقيق يقول جيروم ستولينتز: أن من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية، وهذا يعنى ضرورة إكتسابنا لأكبر قدر يمكننا اكتسابه من المعرفة الواقعية عن الفن وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع فمن الواجب أن يكون من الممكن فهم أى شيء نقوله عن الفن من خلال التجربة العينية (2).

Croce,B: Estheique Comme, Science de L'Expression P9.
 جيروم ستولينتز: النقد الغنى. ترجمة د. فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2 1981 ص159.

وهكذا يتأكد لنا أن المذهب المثالى عند كروتشة قد انتقص من مفهوم الفن عندما قصر مجال فهمه على التصورات والخيال العقلى، ورده إلى الحدس والتعبير فحسب.

2- الآن Alain الفن نفيذ وإنناج (1951-1868)

هـو فياسـوف واسـتطيقى فرنسـى. مـن أهـم مؤلفاتـه الجماليـة Système des Baux " مجموعة كتبه الفيمة (تقسيم الفنون الجميلة - Arts وعشرون درسـاً فى الفنون الجميلة - Preliminaires d'Estetique وكذلك تمهيدات لعلم الجمال علم الجمال

وجدير بالذكر أنه كان لآلان اهتمامات بالفلسفة فضلاً عن الفن، فليس من المستغرب أن نجد أن المؤرخين يضعوه في مصاف فلاسفة المثالية المعاصرين في فرنسا. خاصة وقد تميز بفكر فلسفي خاصة وإتجاه مثالي عبر عنه من خلال مؤلفه القيم في الفلسفة "عناصر الفلسفة" (Elements de Philosophie. وأبرز من خلاله أفكاره الفلسفية في طبيعة الإنسان والحرية الفكرية، وكذلك في الصلة بين النفس والمادة (2). وغيرها من مشكلات ميتافيزيقية.

ويذهب آلان في مؤلفه الكبير إلى تقسيم الفنون الجميلة إلى الجمع بين الفن، والصناعة (العمل الجمالي والعمل الصناعي) ذلك لأنه

Alain: Elements de Philosophie, France. Imprime en france Imprinetie Arrault 941.

⁽²⁾ Ibid. Liv. 4e De L' Action P.P 219-249.

كان يرى أن الفن لا يتوقف عند مجرد الحلم والتأمل والتصور، بل أنه يتعدى ذلك إلى مرحلة الصناعة والتنفيذ (1).

وكذلك مرحلة الإنتاج وهنا يصبح الموضوع الجمالي مكملاً للموضوع الصناعي والمكس صحيح وذلك للاعتبارات التالية:

- 1-أن تصورات الفنان لا تظل حبيسة خياله وأحلامه أو حدسه ولو كانت كذلك ماتبدت في صورة فنية، ولما ظهرت في شكل موضوع جمالي يوجه له النقد الفني سهامه كما يسهم في مجال الفن بفاعلية ما.
- 2- على هذا النحو السابق يكون فى حالة صراع مع المادة أى كان نوعها سواء كانت لغة أو لوناً أو حجراً أو صخراً بغرض تطويعها وترويضها لخدمة خيالاته وإبداعاته.
- 3- أن العمل الفنى من حيث هو وليد فكرة طارئة وحدسية عند الفنان لا تصل مراحله إلى حد الاكتمال والكمال ما لم تتحقق ولو جزئياً بصورة صناعية ملموسة وعندئذ يبدأ الفنان في التعديل والتحوير حتى تكتمل له الصورة المبدعة التي يترسمها خياله.
- 4-أن الفنان يصبح وفقاً للاعتبارات السابقة متصلاً ومتحداً بالمادة لأنها تكون المحصلة الإنتاجية لأفكاره الصورية فالألفاظ هي أساس الشعر، والألوان والخطوط هي أصل الصورة، كما أن الحجر والصلصال هما لبنة التمثال الأولى. وهكذا تبدو لنا أهمية المادة

Alain: Système des Beaux-Arts. Imprimerie Busière, Editions Gallimard Paris 1926 P33.

موضوع الفن⁽¹⁾. وحجر الزاوية فيه، فهى التى تتحقق من خلالها نغمة الموسيقي وإبداع وسحر الشعر⁽²⁾.

5- يتحدد عمل الفنان في ضوء ممارسته لعمله، وتطويعه للمادة أمامه فيصبح هو أول متفرج على فنه، أول مشاهد لإنتاجه (3). كما يصبح أول معدل وناقد له Critique قبل أن يظهره لجمهور المشاهدين.

وتكتمل العبقرية الفنية تدريجياً بفضل المجهود العملى الذي يبذله الفنان تدريجياً، خط يكمل خط، أو نغم ينسجم مع الآخر أو لون يضاهى الآخر، أو كلمة شعرية تنظم الأخرى... وهكذا دواليك ويعبر آلان عن فكرته هذه في العبارة التي يقول فيها: "يجب على الفنان أن يهجر عالم التصور والتخيل والإمكان وأحلام اليقظة في سبيل الحياة في عالم الجهد والصنعة Industrie والمهنة Metière والإنتاج العملي"⁽⁴⁾.

وهكذا يتضع لنا اتجاه آلان في التركيز على الصناعة التي تمثل عنده قمة تصورات الفنان وخيالاته فالعمل الفنى بعد ناقصاً بل إنه يصبح لا وجود له على الإطلاق إذا ارتكز على التصورات فحسب، وركن إلى الخيال دون الاعتماد على مادة صلبة يطوعها الفنان ويصيفها في صورة عمل صناعي، إنتاجي يعبر عن روحه، ويظهر حرفته ومهارته ويظهر فيه الفن باعتباره نشاطاً إنسانياً يقوم على الصناعة والخلق والبناء.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid P35-45.

⁽³⁾ Ibid P37.

⁽⁴⁾ Ibid P33.

والواقع أن النشاط الفنى لا ينبثق من نفس الفنان انبثاق الشعاع من الشمس أو الماء من الينبوع إنه لا يحدث بمثل هذه السهولة والتلقائية لأن الفنان يعانى ويبذل الجهد في سبيل خلق فكرته، وبناء تصوره ويظهر ذلك في صراعه مع صلابة المادة الخام وكذلك في طريقته في اختيار وتركيب الألوان ورسم شكل الخطوط فضلاً عن محاولته نقد عمله والوقوف على جوانب النقص فيه، ومن ثم العمل على تعديله في صورة تسترضيه وتمبر عن أحلامه وخيالاته.

3- سوريو: الفن ووحدة النشاط الفني والصناعي

أما سوريو فقد نادى بوحدة النشاط الفنى والصناعى فالصلة الوثيقة لا نتقطع بين العمل الفنى والصناعى والفنان هو شخص محترف ولو لم يكن كذلك أى لو لم يكن صانعاً في المحل الأول لما أصبح فناناً، ولما استطاع الناس التعرف على فنه، وكشف موهبته الأصلية.

4- فیکنورباش Basch.V

يذهب فيكتور باش إلى الربط بين الفن والصناعة ويذهب إلى أنه إذا ارتقت الصناعة إلى مستوى الفن، فإنها يمكن في هذه الحالة أن تصبح فناً، لأنها سوف لا تهدف في مثل هذه الحالة إلى غرض أو منفعة لكنها ستصبح مجرد لهو، أو لعب.

وهكذا يذهب باش إلى الخلط بين الفن واللهو فيرى ضرورة أن يتحرر الشيء الجميل من النافع L' utile ويدعو إلى ضرورة تخليصه من مجرد كونه صنعة "حرفة" وتحلويله إلى فن راق جميل.

ويري باش أن الفن قد نشأ عن المهنة، وعلى سبيل المثال وليس الحصر نجد أن فن الممار Architecture قد نشأ عن حرفة البناء Maconnerie كما أن فن التصوير قد نشأ منذ البداية عن حرفة التلوين entluminure ولم كان الفن قد نشأ هي الأصل عن الحرفة ولم يحصل على اسمه إلا بعد أن انفصل عنها. لهذا تظل الصلة قائمة بينهما حتى بعد إنفصاله عن الحرفة ومع ذلك فإن الحرفة أو الصناعة إذا ما تقدمت أو أزدهرت فأنها تصبح فناً.

من خلال هذه الرؤية لفيكتور باش وغيره من علماء الجمال نتبين الآتى:

- 1- أن العمل الفني كان في الأصل حرفة أو مهنة أو صناعة.
- 2-أن الانفصال بين العملين الفنى والحرفى صاراً أمراً واقعاً بحكم التطور.
 - 3- أنه يجب أن يظل هذا الانفصال قائماً وموجوداً.
- 4- أنه إذا حدث وارتقت الحرفة (المهنة، والصناعة) إلى مستوى فنى معين بحيث أمكنا أن نطلق عليها لفظ الفن- أى اكتسبت بذلك سمات الفن الأصيل من حيث التجرد عن المصلحة أو الوظيفة أو الحاجة للاستعمال فقد أصبحت عند هذا الحد مجرد لهو أو لعب وهذه هي جملة وجهات نظر علماء الجمال الذين يخلطون بين الفن واللهو.

قناع جمال Santayana. G الفن جمال -5

وقد عقد سنتيانا تفرقة بين معنيين للفن أحدهما عام ويتمثل في مجموعة العمليات الشعورية الفعالة التي يتمكن الإنسان عن طريقها من السيطرة على بيئته أو اللذة، أي لذة الحواس ومتعة الخيال بحيث لا يكون للحقيقة ثمة مجال في هذا الصدد.

ومجمل القول أن الفن عند سنتيانا ما هو إلا تحقيق المتعة الجمالية، أو اللذة الاستطيقية وهو يتفق في هذا الرأى مع العالم الاستطيقي الألماني مولر فرينقلس Muler Frienfels الذي يذهب إلى أن الفن يتمثل في القدرة على توليد الجمال أو المهارة في استحداث المتعة الجمالية (1). يقول فرينفلس في كتابه "سيكولوجية الفن" لكي نعد أي إنتاج تستحدثه الموهبة البشرية فنا بمعنى الكلمة فإننا نشترط فيه أن يكون على أقل تقدير ذا قدرة استطيقية، فنحن لا نتحدث عن فن الفروسية أو الرياضة البدنية أو الطهو إلا في حالات التي نكون فيها بإزاء قيم استطيقية تتجاوز الأهداف العملية الأصلية لهذه الضروب المختلفة من النشاط.... وإذن فإن الاستمتاع بالفن هو فيما يبدو على العموم أنقى نموذج من نماذج التجربة الجمائية، كما أن هذا النوع من الموبة البشرية الذي لا يهدف إلا إلى التجربة الجمائية إنما يعد فناً بهذا المعنى الجزئي الخاص.

6- جون ديوى Dewey John الفن خبرة (²⁾

ينتقىل جون ديوى الفيلمسوف الأمريكى التجريبي (1859-1952) بمفهوم الفن من جمال الرؤية الحدسية، والفلسيفة الخالصة إلى ميدان المهارسة والعمل.

 ⁽¹⁾ نقلاً عن الدكتور زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر الفجالة، ص 12 و 13 دت.

⁽²⁾ فيلسوف أمريكى كان له أثره البالغ فى علم الاجتماع والفلسفة كما كانت له آراءه القيمة فى علم الجمال، فضلاً عن اهتماماته بالتربية، وهو يعد المؤسس الأول لمنرسة شيكاغو البرجمائية (مذهب الذرائع) أهم كتبه المدرسة والمجتمع 1899 والخبرة و الطبيعة 1925، وكذلك الفن خبرة 1934 والمنطق نظرية البحث.

وقد بدء ديوى تجربته من الفن بالإيمان المطلق بالتجربة ذاتها التى تعتمد على الخبرة العامة. وعلى هذا النحو فالفياسوف لا يختلف كثيراً عن الفرد العادى الذى يمارس الفن لأنه يعيش نفس تجربته، ويعانى نفس معاناته.

ولقد تحولت الثناثية التى عرفها تاريخ الفلسفة بين الفكر والعمل إلى وحدانية طبيعية لم تألفها الفلسفات السابقة عليه خاصة بعد أن أبرز أن العقل ليس ملكة منفصلة عن التجرية، لكنه موجود فى باطن الطبيعة، مثله فى ذلك مثل أى شيء آخر له وجوده فى صميم التجرية.

ومن تحليل كتابه "الفن خبرة" يتضح لنا ما يلى:

أن ديوى يدرس الخبرة ويحللها بجعة أنه لا سبيل لنا إلى فهم الظاهرة الجمالية إلا إذا درسناها ونحن "في شكل الغفل" إذ أنه لن يجدى في دراسة الفن أن نمتدحه أو نرفع من شأته بدون أن نلجأ إلى دراسته عن طريق الخبرة العادية، أي تعويد الأذهان على ممارستة السير الطبيعي للأمور، حتى يتسنى لنا الوقوف على مثل هذه الخبرة الحبوة.

وعلى هذا النحو يرفض ديوى جميع النظريات التى تفسر الفن من منطلق روحى، أى تلك التى تحاول أن تقطع الصلة بينه وبين موضوعات الخبرة الملموسة بدون أن نتبه إلى وجود صلة قوية بين الفنون الجميلة، وممارسات الحياة اليومية وخبرتها المعتادة.

ولما كان الفن متصلاً بمسيرة الحياة، غير منقطع عن ركبها، منبثق من الظروف الاجتماعية، وقائم عن طريق الأنظمة الاجتماعية،

فمن ثم يجب الرجوع إلى جذوره وأسسه عن طريق دراسة الخبرة العادية التي لا تتسم عند النظر إليها بأي طابع جمالي.

ويعرف ديوى الخبرة بأنها ثمرة التفاعل الذي يحدث بين المخلوق الحي من جهة وبين بعض مظاهر العالم الذي يعيش فيه من جهة أخرى (1). ويضرب مثالاً لهذه الخبرة بالشخص الذي يعاني ويكابد في رفع حجر على الأرض وكيف أن خواصه مثل الحجم، والشكل، والصلابة والوزن هي التي تحدد فعل هذا الشخص، كما قد يكون هناك شخص يكرس وقته للتعامل مع الأفكار فتتولد خبرته من خلال هذا التعامل.

وجدير بالذكر أن لكل خبرة، أو نموذج Pattern نسيج أوبناء Structure وذلك لأنها ليست مجرد فعل وانفعال، أو جهد ومعاناة على التعاقب لكنها تتحصر في صميم العلاقة القائمة بينهما (2).

وهكذا نجد أن الإنسان يكون في حالة تفاعل كامل مع بيئته الطبيعية كما يحاول التكيف معها في سبيل ضمان الأمن والاستقرار لنفسه، وعلى هذا النحو تتحدد حياة الفرد ومصيره، وهذا التفاعل والتبادل الثنائي بين الإنسان وبيئته لا يحدث على مستوى الظاهر (الفني) فحسب، بل يحدث بطريقة باطنية عميقة وعلى هذا النحو ورغم ما تسببه الحياة الطبيعية - التي تحيط بالإنسان - من متاعب وعقبات بالنسبة له إلا أن عملية التكيف الباطنة التي تجمع بينه وبين ممارسة أفعاله وتجربته مع البيئة إنما تدفعه دفعاً للتكيف السريع والتلائم مع

 ⁽¹⁾ جون ديوى: الفن خبرة، الدكتور زكريا إيراهيم مراجعة وتقديم د. زكـــى نجيــــب
 محمود ص 78.

⁽²⁾ نفس المرجع ص 79.

الظروف الطارثة، والسريعة وهكذا تسير الحياة من حوله يسيرة طبيعية، يحاول ترويضها وإخضاعها عن طريق جهده واجتهاده في تحصيل التجرية عنها.

ويذهب ديوى إلى أن انعدام الصلة المتبادلة بين الإنسان والبيئة بما يعنى انعدام التكيف بينه وبين الواقع، إنما يعنى فناء الفرد.

وعلى هذا النحو فإنه يرى أن مسألة الخبرة العادية بالحياة هى السبيل الذى يقود إلى الكشف عن سر العلاقة الطبيعية (الحيوية) بين الإنسان، ومقتضيات بيئته وأن سنة الحياة أو الطبيعة عند البشر أوجبت أن تظل هذه الصلة قوية ودائمة على الدوام، لأنها تمثل الشر وراء وجود الإنسان، وتحقيق التوازن الكامل بين طاقاته، وطاقات الظروف الخارجية المثلة في البيئة الطبيعية المحيطة به.

ولكل خبرة فعل، ونتيجة لابد لهما من الترابط في صميم الإدراك، لأن هذا الترابط هو الذي يخلع المعنى ويكون إدراكه هو غاية كل عقل فلو أن شخصاً وضع يده في النار فأحرقتها لما كان فعله هذا بالضرورة تحصيلاً لخبرة أو امتلاكاً لتجربة وعلى هذا النحو نرى أن خبرة الطفل ربما كانت عنيفة أو حادة لأنها لم تتوافر لها سوابق أو ممارسات سابقة ولذلك فإن خبرته لا تتميز بأى خبرة أو اتساع حقيقي. والحق أنه لم يستطع أحد يوماً أن يبلغ من النضج درجة يستطيع معها أن يدرك كل الملاقات المتضمنة (في الخبرة) (أ).

ولكن أين يوجد الإحساس بالجمال، أو تقدير الفن في وسط هذا النسق القائم على الخبرة والتفاعل المتبادل بين الإنسان وبيئته؟

⁽¹⁾ نفس المرجع ص 79.

أن ديوى يرى أن الإحساس بالجمال يتاتى عن طريق ترحيب واستجابة الكائن الحى لما يدركه في بيئته الخارجية من نظام بحيث استجابته لهذا النظام هي الشعور بالمشاركة بالتوافق أو الانسجام. وعندما تأتى هذه المشاركة للكائن الحي مع بيئته من خلال العلاقات المنظمة التي يمارسها فيما بعد مرحلة من الصراع والمعاناة، في هذه الحالة تكمن بذور التحقق الجمالي- وعلى هذا النحو يعرف ديوى الخبرة الجمالية- في مظهرها البدائي بأنها الإيقاع الناشئ عن فقدان التكامل مع البيئة، ثم استرجاع الاتحاد بها (1).

ويرى ديوى أن للعقل دوراً فعالاً فى إنتاج الأعمال الفنية، لأنه يقوم على استخدام مناسب، ومعين بين التفكير وبين استخدام نوع خاص من المواد ألا وهى العلامات اللفظية والكلمات.

وتتعدى الخبرة عند ديوى مجال الخروج من دائرة الأحاسيس الشخصية والانفعالات الفردية، والامتداد نحو الأشياء والموضوعات إلى تحقيق ضرب من التوازن بين طاقات الإنسان وبين الظروف المحيطة به.

والحق أن قيام الخبرة بوظيفتها في خفض حدة التوتر الناجم عن عدم التكيف مع البيئة إنما تحدث ضرباً من الإيقاع الذي يزود الشخص بالإحساس الجمالي الذي يتمثل في الشعور بالرضا أو اللذة والاستمتاع وإلى هذا المنى يشير ديوى بقوله: `

"إن الإدراك الحسى الذى يتسامى إلى حد اللذة ليس أكثر من حالة لذة طبيعية تتذوق من خلالها موضوعات الحياة وهى ناتجة عن مهارة وذكاء في تعاملنا مع الأشياء الطبيعية ونتمكن من خلالها من

⁽¹⁾ نفس المرجع،

زيادة ضروب الإشباع التى تحققها لنا تلك الأشياء تلقائياً فنجعلها أكثر شدة وصلابة، وطولاً وهنا يحاول ديوى أن يزج بالخبرة الجمالية داخل تجربتنا البشرية فتصبح على حد قوله: "هى التحقيق" الذى يضطلع به الكائن الحى في صراعه مع عالم الأشياء من أجل العمل على الظفر بيعض المكاسب والخبرة.

ويذهب ديوى إلى أن الفن يجمع فى صورته بين علاقتى (الطاقة الصادرة، والواردة ويستطيع الشخص أن يدرك الجمال عن طريق انفعاله وهواه، بيد أن الاستغراق فى بعض الانفعالات مثل الخوف أو الغيرة أو الفضب الشديد يؤدى إلى تحقيق خبرة غير جمالية.

ويتعدى ربيط دينوى الفن بالخبرة العادية السنوية إلى ربطه بالحضارة فإنه لا يوجد خير من الفن سنبيلاً لمرفة مقدار تقدم الحضارات، فالتراث الفني خير معبر عن روح وطبيعة العصور التاريخية، والحضارات المختلفة.

ويسرى ديوى أن الفن كان دائماً مرتبطاً بالدين وطقوسه، وبالألعاب وشتى أنواع الحياة الاجتماعية، ومن ثم فقد كان خير معبر عن طبيعة الحضارة، ويكفى شاهداً على ذلك محاولة أفلاطون تطهير الفن، وتطبيق نظام التوجيه الفنى على الشعراء، واختبار أنواع معينة من الشعر يقرضها شعراء عصره (1).

ويذهب ديوى إلى أنه بالرغم من أن الناس هم الذين يخلقون الفن ويجيدونه في عصر من العصور، بيد أن إبداعاتهم هذه ما كانت أن

⁽¹⁾ جون ديوى، الفن خبرة، ص7.

تقوم لها قائمة إلا في ظل وجود حضارة مادية تقوم عليها، وتستلهم منها، وتتوازن معها، مما يؤيد أهمية دور الخبرة الواقعية المعاشة.

7- أنريه مالرو Malraux-A الفن خلق وابداع:

عرف مالرو (1901- ؟) في تاريخ الفكر عامة بحبه للأدب فقد كان وراثياً شغوفاً بالسياسة متشبعاً بروح الثورة.

ولقد ساعدت ظروف الحرب المالمية في تأجج عاطفته وإحساسه بالإنسان ومشاعره إلى حد أن أفكاره قد جاءت متفقة إلى حد كبير مع التفكير الوجودي الذي ينصب على تحليل مشاعر الإنسان والتساؤل عن وجوده ومصيره وبعد انتهاء موجة الحرب والدمار التي اجتاحت المالم في ذلك الوقت اتجه مالرو إلى الكتابة في الفن فأخذ في دراسته عند الشعوب والحضارات المختلفة.

وقد قد مالرو إلى عالم الفن دراسة شاملة وتأليفية للفنون التشكيلية التى عرفها العالم مستنداً في هذه الدراسة إلى معلوماته، ودراسته وكذلك خبرته فضلاً عن درايته الكاملة بضروب الفن الصينى بالإضافة إلى اطلاعه الشغوف على المراجع الأجنبية في تاريخ الفن.

وقد استطاع مالرو أن يبرز من خلال هذا المؤلف العظيم أهمية الفن خاصة بعد أن قدم روائعه الفنية وعرض فيها لضروب من النحت، والتصوير التي تعبر عن إنتاج حضارات وشعوب متعددة، كما تعبر عن أساليب وطرز فنية متباينة.

وقد تبلورت اهتمامات مالرو بالفن من خلال كتابه الضخم، ومؤلفه البرئيس "سيكولوجية الفن" الذى ظهر فى ثلاثة مجلدات هم المتحف الخيالى، وهو الجزء الأول وقد صدر فى عام 1947. و"الإبداع

الفنى"، وهو عنوان الجزء الثانى، وقد صدر فى عام 1948، ثم الجزء الثالث والأخير، والمسمى باسم "عملة المطلق" وقد صدر عام 1949.

ولقد ذهب مالورو إلى تعريف الفن من خلال هذا المؤلف الضخم وخاصة في مؤلفه، عمله المطلق "La Monnaie de I'A bslou" وسوف نتتبع فيما سيأتى العناصر الرئيسية لفكرة مالرو عن طبيعية الفن.

أ- أن دراسة الفن عند مالرو تعد دراسة مستفيضة تهدف إلى توحيد جميع ضروب الإنتاج الفنى التى ظهرت عند المجتمعات البشرية المختلفة داخل عالم ذهنى واحد وأن السبيل إلى تحصيل هذه المعارف، والخبرات الفنية ممثل في إقامة المعرض التي يعرض فيها نماذج لفنون الشعوب، تفسر تطورها التاريخي الحضاري.

2-أن للظروف الحضارية والثقافية فضلاً عن شخصية الفرد وصراعه الطويل من أجل الحياة دور أساسى في نشأة الفن بيد أن الإنسان- مع ذلك- يجتهد في الانتصار على ظروفه (1). فيحاول أن يتخطاها وهو يعبر عن منتهى آماله وأحلامه، تلك الآمال والأحلام التي يجسدها الفن وهكذا فالإنسان لا يستمر أسير لظروفه أو عبداً طيعاً لضرورتها عليه، بل يتجاوزها ويحاول البناء والتحقيق فيما يبدعه من أعماله التي يبدو فيها مقدار جهده وكفاحه المتواصل لتطويع المادة وتملك ناصية الطبيعة والسيطرة عليها في سبيل تحقيق الأحلام.

Malraux.A: La monnaie de L' Absolu, Paris Gallimard 1951 P631.

3- أن الفن يعد ثمرة الجهد الإنساني في البناء والخلق إذ بفضله استطاع الفرد أن يحور، ويعدل في البيئة التي يعيش فيها، وأن يحكم سيطرته على العالم الذي أصبح بفضل الفنون مالكاً له (1).

4- أن الفن- في ضوء ما سبق- هو العمل الذي يناى عن التقليد أو المحاكاة كما لا يمت للتعبيرية الموضوعية بصله هذا هو السبب في عدم اهتمام مالرو بالفن الكلاسيكي لأنه لا يعد أن يكون هنا تقليديا يقوم على المحاكاة والتقليد ويكون مناط تقدمه وأساس نجاحه هو النقل الحرفي من الطبيعة وينكر مالرو أن يصدر الفن الأصيل عن هذين المصدين السابقين ويذهب إلى التأكيد على فكرة الإبداع الشخصي والتدخل الإنساني الذي يتمثل في الانفمال والمشاركة في العالم ومحاولة تحقيق الإبداع الفني، فإن الفن في معناه الحقيقي هو الإنسانية الحرة الطليقة التي تعبر عن نفسها فيما تتبعه وتصنعه من مبدعات، تخلدها تاريخياً وحضارياً.

5-أن الفن عند مالرو ماهو- في ضوء ما سبق- إلا أسلوب بشرى يسمى إلى خلق عالم يختلف عن الواقع، ولا يكون مناظراً له، كما لا يعبر عنه بصورة حرفية (2).

والحق أن ما يجمع بين جميع الفنون المختلفة في الشكل والمضمون إنما هو شيء واحد، هو القدرة على الإبداع والخلق الذي تشترك فيه جميع الفنون الكبرى والصغرى والجميلة والتطبيقية، على ما يوجد بينهما من اختلافات (3).

⁽¹⁾ Ibid P619.

⁽²⁾ Ibid P619.

⁽³⁾ Ibid.

- 6-أن الفن- بناء على ما سبق- بعد محاولة للكشف عن السمة الإنسانية (الشخصية) التى تتميز بها شتى الأعمال الفنية على أختلاف ألوانها وهنا فإن مالرو ينكر أن يكون الفن للفن، كما ينكر أن يكون الفن للفن، كما ينكر أن يكون المعمل الله، إنما يؤكد على أن "الفن للإنسان" (1). وقد اتجه مالرو هذ الاتجاء الإنساني في الفن من منطلق إيمانه بقدرة وعظمة مواهب الإنسان الخاصة، ومدى قدرته على تغيير الواقع وممارسة إرادته على العالم في سبيل خلق عالم مبدع من الفن.
- 7- إن الفن هو ذلك العالم الذي يحيا فيه الفنان، من خلال رؤيته الخاصة التي تختلف عن رؤية الشخص وفي هذا الموضوع يميز مالرو بين رؤية الرجل العادي أو نظرته للعالم الطبيعي، وبين نظرة الفنان التي تتسم بالبحث عما له صلة بالآثار الفنية، وقد سبق أن بينا التمايز بين نظرتين إلى الطبيعة الخارجية إحداهما نظرة الفنان، والأخرى نظرة الرجل العادي.

ويرى مالرو أن تأثير الفنان يصبح قوياً، فعالاً على المبدعات الفنية المؤثرة والتى تجذب إعجاب المشاهدين فالفنان المبدع هو الذى يقوم بدوره فى خلق منظر فنى يكون أجمل وأروع من مثيله فى الطبيعة فنحن قد نعجب بمنظر طبيعى جميل، بيد أنه قد يثير إعجابنا بصورة أكبر، وإذا ما شاهدناه من خلال إبداع ريشة فنان (2). وهذا يعنى أن الفنان إنما يضع لمساته الساحرة التى تأخذ بمجامع قلوب جمهور المتذوقين.

⁽¹⁾ Ibid P603.

⁽²⁾ Malraux. A: La Crèation A rtistique, Paris Gallimard 1955 P132.

وضى هذا الشأن، فإن مالرو يتجه إلى إبراز عظمة الجانب الإنساني ومقدار تأثيره على نهضة الفن ورقيه.

8- أن الوظيفة الأسياسة للفن هي تبديل وجه الأشياء،أى تفيير وظيفتها (1). وفي ذلك تكمن الروعة في الأعمال الفنية ومن ثم فإن الفنان يحتاج لكى يصبح على مستوى فني أصيل أن يمارس خبراته الممالية، وألا ينظر إلى إنتاجه الفني وهو في سن صغير لأنه يكون في هذه المرحلة غير قادر على تكوين خبرة فنية أو استكناه مواهبه، والكشف عن إلهاماته (2).

ويسهب مالرو في كتابه "الإبداع الفني" أو "الخلق الفني" في تفسير العملية السيكولوجية والسلوكية المتبعة في ممارسة الفن، وإلى أي حد يتأثر الفنان بالنقل من الطبيعة أو محاكاة الآخرين، وكيف أن حب الفن والاستمتاع به وكذلك التعبير عنه إنما يختلف اختلافاً كبيراً باختلاف مراحل عمر الإنسان (3).

ويذهب مالرو إلى أن الاختلاف في التعبير عن الفن ينشأ أصلاً عن اختلاف إرادة الطفل عن الشاب الناضج فإن الطفل الصغير يحاول تقليد مايراه أمامه، كما يدخل في محاولة طريفة لتقليد الطبيعة، ويشعر في ذلك بأنه منساق لها، أي أسير لجمالها الخلاب، مفتون بروعتها (4). ومن ثم يحاول تمثلها بدقة تامة، ويختلف هذا الموقف عن موقف الفنان الناضج الذي يعبر عن فنه من خلال قدراته وإلهاماته

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

⁽⁴⁾ Ibid.

الخاصة، وإرادته كذلك التي تحاول التعكم في المجال الطبيعي الواقعي، ومن ثم تعمل على تعديله وتغييره بالحذف أو الإضافة أي بالابتكار الخلاق الذي يحدث في حرية كاملة، وانطلاق روحي لا متناهي (1). كما يتم في حالة يقظة وإحساس بالمسؤلية نحو العمل ذاته، وهنا يصبح الفنان الأصيل هو المشاهد والناقد والفنان (2).

ويذكر مالرو في كتابه الإبداع الفنى مراحل الفن فيبين ذلك بإعطاء الأمثلة عن فن التصوير الذي يبدأ في المرحلة الأولى له بالنقل من الطبيعة أو تقليد صدور اللوحات الشهيرة لعظماء المصورين أو بمحاولة تقليد الفنان (المبتدئ) لأسلوب غيره في الرسم، وجدير بالذكر أن هذه المحاولة لا تعنى أكثر من عملية مشاركة بين الفنان وغيره من قرنائه في عالم الفن، لكنها لا تعبر بصدق عن روح الفنان ومشاركته للطبيعة وانفعاله بها وهذا لا يعنى على الإطلاق ألا تكون هذه المشاركة مصحوبة بوجدان حي أو مقترئة بثمة انفعال (3).

والحق أن لكل فنان واقع مادى له أن يعيش فيه وتتحرك ريشته من خلاله فيتأثر به، وينقل عنه أو يحاول تمثله بشكل آخر (أو تخيله في صورة جديدة تسمو على الواقع) وليس من شك في أن المرسم أو الكتاب أو الخميلة أو غيرها من الأماكن والأدوات التي يتعامل معها الفنان إنها تلعب دوراً رئيسياً في فن الفنان لأنها تأسره بذكرياتها التي لا يستطيع نسيانها طوال حياته.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid P 142.

ومما يدل على ازدياد اهتمام الفنان ببعض الجوانب المحيطة به هو إبرازه لها من خلال أعماله الفنية فاللوحة الدينية التى تصور القديسين، أو العذراء إنما تشير إلى اهتمام الفنان بالنواحى الدينية، أو تدل على عمق ورعة الديني، أما اللوحة التي يصور فيها الفنان طفلاً أو مجموعة من الأطفال؛ إنما تدل على اهتمامه بعالم الطفولة وهكذا تتعدد موضوعات اللوحات الفنية ولكنها تشير في نهاية الأمر إلى اهتمام الفنان بما يرغب الاهتمام به ويحقق من خلاله أحلامه.

وعلى هذا النحو فإن نهاية رحلة الفن إنما تكشف عن مواضع اهتمام الفنان، ومدى عمق مشاعره، كما تبين كذلك رهافة وجدانه، وانفعاله مع عمله الفنى (1).

أما عن الصلة بين العمل الفنى، والطبيعة فإن مالرو يحددها بموضوع الكشف، أى بتلك اللحظة التى يحاول فيها الإنسان إعادة خلق العالم من جديد لأن الفنان الذى يتميز بالأصالة هو الذى يعلو على الطبيعة، ويناى عن مجرد التقليد، والاحتكاك بجزئياتها أو محاكاتها فمن ذا الذى ينكر روعة الفن عندما يكون أعلى وأسمى من مستوى الطبيعة نفسها، وعندما يمتاز بثمة إبداع عنها إن هذه الخاصية التى يمتاز بها الفن، هى ما يجعله رائعاً ومبدعاً فى عيون المتذوقين (2).

وبعد أن قدم لنا مالرو الفلسفة الاستطيقية أو إذا جاز لنا التعبير الاستطيقية الفن، وحاس خلال الاستطيقا الفلسفية نراه قد أبرز لنا فيها أهمية الفن، وحاس خلال تاريخة، وعرفنا بأنواعه كما بين لنا التمايز بين الفنان، والرجل العادى أى بين النظرة العادية والفنية فضلاً عن كشفه عن أبعاد الصلة بين الفن

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

والطبيعة وتفسير النطور السيكولوجى لعمل الفنان، وذلك من خلال "دراسة عملية رائعة" مدعمة بالأمثلة، والشواهد الحية من تاريخ الفن (من نماذج الفن في المناحف) لأشهر أعمال كبار الفنانين.

وبعد أن عرضنا لهذه المقدمة الهامة، والتي لا غنى عنها للتعرف على مذهب مالرو الجمالي نطرح في هذا الموضع النتائج الميتافيزيقية للدراسة السيكولوجية للإبداع الفني وهي تنقسم إلى نتيجتين: تكشف الأولى عن دور الفن في إبراز قدرة الإنسان. أما الثانية فتبين عجزه عن كشف سر الحياة.

ولقد كان الرأى الذى عبرت عنه النتيجة الأولى راجعاً إلى انغماس الفيلسوف في عالم الجمال والفن وإحساسه بالجمال فضلاً عن تقديره للفن. فليس مستفرب أن يظهر من بين نصوصه ما يعبر عن دور الفن في إبراز قدرة الإنسان.

وخلاصة القول أن مائرو يعترف بدور الفن في الكشف عن عظمة الإنسان وقدراته وهذا الموقف إنما يذكرنا بموقف بسكال المفكر الفرنسي الحديث والجد الحديث للوجودية المعاصرة والذي برزت في فلسفته إشارات وجودية تشير إلى الإنسان، وليس مستغرب أن نجد هذا التقابل بين فكر الفيلسوفين في هذا الشأن على أن نضع في اعتبارنا أن مائرو قد جعل للفن اليد الطولي في إثبات عظمة وقدرة الإنسان، في حين أشار بسكال إلى "قوة العقل" باعتبارها مصدراً لعظمة الإنسان وقوته.

أما النتيجة الثانية فتشير إلى عجز الإنسان ويذهب مالرو في تفسير هذا الموقف إلى أن الفن الذي يعبر عن قدرة العظمة الإنسانية، إنما يعجز تماماً عن الإحاطة بأسرار العائم، وبلوغ كنه الأشياء، ومع

ذلك المجرّ الذى يكتنف إرادة الفن عند الإنسان حين تعبر عن العالم يرى مالرو أن للفن أهميته لأنه دليل حياة الإنسان ورمز حضارته وشعار وجوده الحي والمنفعل(1).

وهكذا يعبر مالرو عن دور الفن في كشف وحدة هدف الإنسان الذي تمثله معاولاته المستمرة في السيطرة على الطبيعة⁽²⁾. والكون وإدراك سر عظمة النفس.

ولا غرو أن يأتى هذا التفكير فى الكشف عن عجز الإنسان مع موقف بسكال من ضعف الإنسان، وقصوره عن بلوغ سر عظمة المالم والخلق وذلك بسبب قصور عقله عن الإحاطة بالظواهر الدقيقة فى الكون، فضلاً عن عجزه عن التوصل إلى معرفة السر فى عمل الأجهزة الدقيقة التى تتكون منها أصغر، وأدق الكائنات الحية.

ويرجع السبب في ظهور هذا التشابه بين الفيلسوفين في هذا الشأن إلى اتجاههما الوجودي المشترك.

ونحن نمرف أن الفكر الوجودى هو فكر متقلب فى الوهم والقلق متأجج الماطفة والوجدان كما أنه يتساءل دائماً عن سر الحياة على غرار ما تصور بسكال ذلك بالنسبة للعقل الإنساني.

ورغم ذلك فإن نظرة التفاؤل التي ينهى بها مالرو نظريته في الفن، والتي تتبلور في احترامه وتقديره وبيان عظمته وقيمة دوره في حياة وتاريخ الناس إنما تعطى انطباعاً بمبالغته، ويقول الدكتور زكريا إبراهيم آنه قد بالغ في وصف عظمة الإنسان على نحو ما تكشف لنا

 ⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

عنها روائع الفن، وتقديمه لنزعة إنسانية جمالية متطرفة تجمل من الفن "درساً للآلهة" وتغفل تماماً كل دور قامت به الطبيعة في تعليم الإنسان" (1).

8- كامى Camus, A الفن نقبل وتمرد (1913–1960)

ينبغس علينا قبل الشروع في دراسة كامي باعتباره أحد الفلاسفة الوجوديين أن نشير إلى الفكر الجمالي عند هؤلاء الفلاسفة الوجوديين الذين وضعوا لمنهجهم في الحياة الفاظا كالغربة، والعبث، التمرد، واللامعقول وهي تعبر عما أصابهم من حيرة وقلق في القرن العشرين.

فلقد ساعدت ظروف الحرب العالمية الثانية، التي اكتوى العالم بنيرانها، على إشعال جذوة النار في قلب الإنسان الذي استيقظ ضميرم، وأحس بعذابه وضياعه وضعفه.

وكان من نتائج الموت والدمار والفوضى التى عمت العالم فى ذلك الوقت أن شعر الفياسوف بالضعف والإحباط ودفعه ذلك إلى التفكير فى أن الحقيقة الوحيدة فى هذا العالم هى الفوضى، أو البعث ومن ثم أخذ ينظر إلى العالم باعتباره مصدر فوضى، وأنه عبث لا طائل تحته لأن العالم غير حقيقى فى تصورهم ومن ثم يستحيل على الإنسان التحرك فيه، أو العمل، أو تحقيق النفع أو ممارسة الحرية أو حتى تقبله فهو عالم مهزوز، لا قيمة له ولا مبدأ، إنه أشبه بعالم الأحلام أو الأوهام منه إلى عالم الحقيقة.

⁽¹⁾ زكريا ابراهيم: فلمنفة الفن في الفكر المعاصر ص 171.

ولقد أشار الفلاسفة الوجوديين إلى أن الوجود سابق على الماهية لأن الإنسان هو وجوده.

وكان الفلاسفة العقليون أمثال ديكارت ولينتز ويسكال واسينورا، قد ذهبوا إلى أن الماهية أسبق من الوجود على نحو ما ذكر أرسطو، غير أن النزعة الوجودية أو المنهج الوجودي قد افترض سبق الوجود على الماهية لأن الوجود هو ما يفعله الإنسان، هو تشخصه وكيانه، ومن ثم حريته التي يمارسها بكامل إرادته الحرة المختارة.

ويومن الفلاسفة الوجوديون، بأن على الإنسان معرفة نفسه بنفسه من حيث كونه لم يكن، بل ما يكون عليه بالفعل وحيث يكون هو المسئول بصفة مطلقة عن خلق أفعاله، وتحديد صفاته بإرادته الحرة المختارة ومن ثم فإنه ينبغى على الإنسان أن يخرج عن ماضى القطيع البشرى وأن يبدأ في إعادة النظر إلى المجتمع الذي يميش فيه فيحاول أن يعدل في قوانينه ومبادئه وأن يحاول كشف النقاب عن ذاته وكيانه الواعى.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المحاولة من جانب الفلاسفة الوجوديين، للانسلاخ عن المجتمع سوف تؤدى بهم إلى الشك الذى سوف يسلمهم إلى حالة من الرفض لقيم ومفاهيم المجتمع، وكذلك لعقائده إلى أن ينتهى الأمر بالفيلسوف الوجودى إلى إنكار ذاته وإنكار العالم وبلوغ مرحلة العدم.

ومن خلال فكرة الحرية التى دفعت بالوجوديين إلى حالة من النفور والغثيان والعبث يحاول بعض الفلاسفة أن يحققوا عن طريق هذه الحرية أقصى ما يتمناه الإنسان ويرغب فيه بدلاً من الانسياق في تيار العبث واللامعقول.

وسوف نبين فيما سياتى مجمل عن حياة وفلسفة كامى فى التمرد وفى تقبل الجمال فهو فيلسوف فرنسى، ولد فى الجزائر فى عام 1913 من أب فرنسى فقير عمل فى مهنة مزارع أجير وأم كانت تقوم بالخدمة فى المنازل.

اشتعلت نيران الحرب العالمية الأولى، وكان في عام 1914 فغادر والده الجزائر إلى فرنسا حيث مات قتيلاً في الحرب احتضنت كامى والدته وعاشا في حي من أحياء الجزائر الفقيرة، فلمس حياة الفقر، والحرمان التي كان يعيشها الكثيرون من العمال الجزائريين الفقراء وعاشها معهم كما عبر عنها في كتاباته الأدبية.

وكان من نتائج حياة الفقر والحرمان التي عاشها كامي أن سقط مريضاً بالدرن، بيد أن ذلك لم يمنعه من مواصلة مسيرة العلم والأدب، فعلى الرغم من عدم نجاحه في الاشتفال بالجامعة بيد أنه وفق على الاشتفال بالصحافة.

ومن أهم أبحاثه وكتاباته الأدبية والفلسفية هو بحث عن أفلاطون والقديس أوغسطين، كما اهتم بقراءة كتب الرواقيين، والوجوديين خاصة كيركجارد فضلاً عن اطلاع شغوف بالأدب عند مارسيل بروست وديستويفسكي (1).

⁽¹⁾ ثائر، ورجعى فى ذات الوقت على نحو ما وصفه النقاد الاشتراكين الثوريين ولد فيودور ميخالموفتش دوستويفسكى فى موسكو عام 1820 الأب كان يعمل مهندساً تلقى علمه فى بطرسبورج حيث أتم دراسته الثانوية التحق بعد ذلك بمعهد المهندسين فى بطرسبورج بيد أنه لم يتخذ الهندسة مهنة بل كرس حياته للأنب. كان دستوبفكس على صلة وثيقة بالكاتب "نيكراسوف" الذى كان عدوا للحكم التيسرى الاقطاعي الغاشم، كما مكان مؤمناً بالاشتراكية.

عمل كامى بالصحافة وذلك فى جريدة "الجزائر الجمهورية" وكان متحمساً للدفاع عن الحرية والكشف عن معاناة الفقراء والمدحورين، كما كان يهاجم وسائل الاستبداد والقهر التى كان يمارسها الفرنسيون فى الجزائر.

ولم يستمر كامى فى العمل الصحافى فترة طويلة إذ سرعان ما تركه واتجه للتعبير عن آرئه وحريته الفكرية من خلال ممارسة فن المسرح فقدم على مسارح الجزائر مجموعة مشهورة من المسرحيات من إخراجه مثل: "عبودة الفتى الضال" التى كتبها جيد، والأخوة كرامازوف التى مثل فيها دور إيفان.

وجدير بالذكر أن كامى كان من عشاق الجزائر "مسقط رأسه" فجند نفسه لخدمة قضاياهم ، والدفاع عنها والسعى فى سبيل نصرة المظلومين والفقراء من شعبها كما استمد أدبه من طبيعتها الجميلة.

سومن أهم أعماله وأشهرها قصته "القوم البائسون" و "التؤام" و "الجريمة العقاب"، "المقامرة" و "العبيط" و "الإخوة كرامازوف" قد أظهر الأنب عنده مدى صدق المتعبير الواقعى لما كابده الشعب الروسى من فقر، وجهل ومرض واستعباد فسى عهد حكم القيصر الغاشم.

ولقد فضح دوستويفسكي ما شاب حياة البرجوازية من تفاهة وحقارة ولفتقار للمثل الكريمة والفضائل الإنسانية، كان أدبه رائعاً يحاول فيه أن يضسع حسلاً لعسذاب الطبقة الفقيرة في مواجهة الطبقة البرجوازية الراسمالية النامية التي تكالبت علسي المال، وكان الحل هو التسامح الذي تصوره يأتي من تسامح الطبقة الفقيرة، وتوبة الطبقة الفنية بيد أن بلزاك لم يقدم أي حل في هذا الصدد، لكنسه صسور تكالسب البرجوازية فحسب ولقد كان اهتمام كامي بالشيوعية وانضمامه إليها في مرحلة من مراحل حياته هو الدافع وراء قراءته لدوستويفسكي وإعجابه بكتاباته.

ومن أهم أعماله مسرحية "ليجولا" و "قصة الطاعون" عام 1947، وفيه تتجلى أفكاره عن العبث واللامعقول حيث يصور في هذه القصة موت الإنسان بسبب الطاعون وفضلاً عن ذلك كتب كامي أسطورة سيزيف" وكذلك مسرحية "العادلين" عام 1949 وكتابه "الانسان المتمرد" Homme Revoltè 'لانسان المتمرد" غام 1950، وتتضح من خلاله الخطوط الرئيسية لمذهبه الفلسفي ونزعته الأدبية وكذلك مسرحيته "حالة حصار" و" العادلون" بالإضافة إلى كتاب "العرش" و "اسطورة سيزين" و "رسالة إلى صديق الماني".

ويذهب كل من شرح فكرته عن العبث واللامعقول إلى القول بتاقضها لأنها تنفى من خلال مضمونها كل القيم ولا تبقى إلا على قيمة الحياة، ومن ثم يصبح الموقف اللامعقول أمراً مستحيلاً لأن العبث لا يمكن أن يكون قاعدة أو مبدأ للحياة، لأننا رغم إحساسنا به فى بعض الأحيان إلا أننا لا يمكن أن نجعل منه إحساس عام وكلى.

ولقد كان من اعتقاد المفكرين في العبث باعتباره قاعدة عامة من دواعي الخطأ القادح الذي تردى فيه هؤلاء المفكرين ذلك لأنه نظر إلى هذا الموقف باعتباره موقفاً مؤقتاً من مواقف الحياة وأنه من الضروري تجاوزه.

ثم يعود كامى ويؤكد على أنه رغم ما يعتقد فيه من مواقف عبث أو لامعقول فإنه لا يكون متأكد إلا من ممارسته لموقف واحد فحسب هو موقف الثورة أو التمرد الذي ينشأ عند الإنسان نتيجة فقدانه للعقل أمام موقف جائز، وغير مفهوم بيد أنه رغم ذلك إنما يطالب في

قرارة نفسه بعودة النظام في داخل الفوضي وإحلال المدالة محل الظلم وفهم الوحدة الكامنة في قلب الأشياء" (1).

والإنسان الثائر هو الذي يرفض أن يتمرد ويقول لا إنه أسير ظل يخضع للأوامر وفجأة قال لا بحيث تصبح هذه الكلمة "لا" هي الحد الفاصل بين الماضي والحاضر بين حق الذات، وحق الآخرين، ويعبارة أخرى: فإن الثورة معناها أن الإنسان يكتشف فجأة حقاً مشروعاً له (2). "فالثورة هي الانتقال من حالة العبودية إلى الحرية، لتحقيق المساواة بين السيد والعبد".

وعندما يثور العبد، فإنه يكتشف معنى القيمة في الوجود، تلك القيمة التي ينبغي على الإنسان أن يسعى إلى تحقيقها (3).

فلسفة الجمال عند كامي:

يبدأ كامى فلسفته الجمالية برفض التعارض الشائع بين الفنان والفيلسوف فهو ينكر أن يكون الفنان مختلفاً عن الفيلسوف أو أن يعيش في عالم متمايز، مختلف عن عالم الفيلسوف.

وينهب إلى أن كل من الفنان والفيلسوف مرتبطان بعمل لا ينفصلان عنه فالفنان مثل الفيلسوف يعجز عن الحركة بدون مصاحبة فكره، كما أنه لا يستطيع أن بيرز أعماله أو يحقق فيه بدون

⁽¹⁾ أد نازلى إسماعيل حسين: الفلسفة المعاصرة، مكتبة الحرية الحديثة، جامعة عين شمس ، 1982، ص 24.

⁽²⁾ نفس المرجع ص25.

 ⁽³⁾ يقترح العودة إلى المصدر السابق المصول على المزيد من موقف ألبيسر كامي
 المبتافيزيقي.

وجود مذهب فكرى يظهر من خلال أعماله مهما اختلفت في رموزها وأشكالها المتباينة.

والحق أن أعمال الفنان التى تتحقق فى صور مختلفة إنما تعبر فى نهاية المطاف عن فكرة واحدة كلية تتسحب على كل أعماله المبدعة رغم تعدد مظاهرها.

وعلى هذا النحو فإن كامى لا يفرق بين الفنان والفيلسوف، فإن الفنان يمكن أن يصبح فيلسوفاً والمكس صحيح.

ويرتبط الفن عند كامى بالموقف الميتافيزيقى للانسان وبالتالى فإن هناك ربطاً بين العمل الفنى، والموقف الميتافيزيقى أن يواجه العبث الذى يسود العالم، وأن يعمل جهده فى سبيل إعادة تشكيل الوجود وصياغته من خلال فكره أو عمله الفنى، ولهذا فإن على الفنان المتمرد أن يحاول فرض وجوده فى صورة شكل فنى جديد، منظم، أو فى صورة تصور معقول عن العالم.

وهكذا يتحدد عمل الفنان الأصيل من خلال تحقيق ذاته عملاً وفكراً في صورة عمله المبدع فهو إذ يرفض ويزدرى العالم لما يشيع فيه من إهتزاز وعبث، وتتاقض، وكذلك لما يتسم به من الفوضى، واللانظام، فهو يسمى في ذات الوقت إلى خلق المالم من خلال العمل الفنى، على الصورة التي يريدها له.

ولما كان العالم فى تصور الفنان هو مصدر عبث وتمزق وفوضى، فإنه إنما يسعى مجتهداً فى سبيل إقامة عالم تتجلى فيه الوحدة التى يعجز عن الحصول عليها فى العالم الطبيعى الذى يعيشه.

ويذهب كامى إلى أن كل لون من ألوان الفن، إنما يعبر عن الهدف الأسمى الذي يمعى إليه الفنان، وهو الوحدة التي يفتقد وجودها في العالم المحيط به (1). فإن فن الموسيقي يستطيع بجهد الفنان، أن يحقق نوعاً من الانسجام والوحدة التي يستحيل العثور عليها داخل الطبيعة أما فن النحت فإنه يضعه في قمة الفنون الجميلة، لما يتسم به من قدرة فائقة على تخليق الشكل البشرى وهو يقول: آن النحت يحاول رد فوضي الحركات إلى وحدة الطراز" (2).

أما هن الرواية فهو الذي يتحقق هيه الكون الخاص والذي ينطق بكلمات النهاية كما تتسحب على طابع الحياة هيه مسحة مصيرية (3). وهو يعبر عن ذلك بجلاء هي تعبيره الدقيق فيقول: أن الرواية إنما تصنع المسير بالقدر المطلوب (4).

ويعتمد في بناء الرواية عند كامي على عاملين آساسيين هما حرية الاختيار، وتجاوز الواقع وهما عاملان مرتبطان تماماً لأن الكاتب الروائي- وهو الفنان- إذا لم يستطع أن يتجاوز الواقع الذي يعيش فيه إلى بناء عالم خاص بنفسه إلى عالم يستطيع من خلاله ممارسة حريته وتحقيق ما يصبو إليه فإنه يكون عندئذ مجانباً للأصالة والموهبة الخلاقة ولو أن فناً من الفنون حاول أن يحاكي الطبيعة حرفياً لأصبح

⁽¹⁾ Camus.A: L'Homme Revoltè, Paris Gallimard 1951 P341.

(2) محمد زكى العثماوى: فلمفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضــة العربيــة (2) محمد (230 ص 233.

⁽³⁾ Camus.A: L'Homme Revoltè P322.

⁽⁴⁾ Ibid.

مجرد تكرار لا أساس له من الجدة والإثارة، ولتحول إلى تكرار ممثل للواقع يخلو من لمسات الإبداع والتجديد.

ويعيب كامى على التكتاب الروائيين الماركسيين اتجاههم إلى تصوير الواقع في الصورة التي تتلاءم مع مذهبهم ولهذا فإنهم يحاولون حذف ما لا يروقهم من جوانب الواقع حتى تبدو رواياتهم على وفاق الذهب الماركسي.

وإذا كان كامى يهيب بالكاتب الروائى العمل على تحقيق ذاته، وتأكيد لمسته الخاصة في عمله، أي تطبيق مبدأ التطبيع الأسلوبي بيد أنه لا يدفعه إلى هجر الواقع تماماً أو مجافاته والاعتماد على الخيال فحسب، لأن الخيال وحده لا يكفى في بناء الرواية لأنه لو تملك ناصيتها واعتمد على تصورات وآراء نظرية لما استطاع تحقيق النجاح لعمله، أو التأثير على وجدان القراء ونحن نعلم أن فقدان الرواية لدعامات الواقع، وقيامها على عامل الخيال البحت إنما يفقدها وحدتها وقدرتها على الوصول للناس، والتأثير فيهم وجدانياً.

ورغم أن كامى يؤمن بأن الفن مجرد وجهات نظر ورؤى خاصة تختلف من فنان إلى آخر بيد أنه يعود ويقرر آنه رغم ذلك فهناك مبدأ واحد يشترك فيه جميع الفنانين وهو ما يعرف بالظراز أو الأسلوب وهي التي بمقتضاه يفرض الفنان طرازاً خاصاً أو أسلوباً معيناً على المادة (1).

وتعنى عملية "التطبيع الأسلوبي" عند كامى وجود قطبين هم قطب الواقع من جهة، وقطب الذهن الذي يخلع صورته على الواقع من

⁽¹⁾ زكريا إبراهيم: فلسفة الغن في الفكر المعاصر ص 224.

جهة أخرى (1). حيث يستطيع الكاتب عن طريق هذه العملية الأخيرة~ من إعادة خلق العالم لحسابه الخاص مستخدماً قدراته ومواهبه الخاصة على التنظيم.

ولما كان مذهب كامى فى الوجود يتجه إلى تأكيد مفهوم التمرد على الواقع والثورة عليه، فقد انسحب نفس هذا الاتجاء على الأدب فقد ريط بين العمل الروائي الفنى وبين التمرد فالروائي هو الذي يتمرد على واقعه ويسمى جاهداً لتحويره وتغييره (2).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التمرد الذي يفهم منه في بعض المواقف أنه موقف سلبى أو بائس أو عابث يراه كامى عاملاً هاماً في بناء وتنظيم الرواية الأدبية ومن ثم يعد التمرد دعامة من دعامات الأدب الحقيقي، كما يمثل عنصراً أساسياً في بناء الرواية المتكاملة عنده.

وعلى هذا النحو السابق فإن كامى يرفض الواقع ويراه لا معنى له، ورغم ذلك فإنه يرى أن الفن مهما حاول أن يعكس على مبدعاته روح الفنان وأسلوبه إلا أنه لن يستطيع أن يهرب من الواقع لأنه يرتكز عليه، مهما تكن صورة هذا الواقع مظلمة ومضطرية، فمما لا شك فيه أن الفنان يسعى إلى تجميلها وتنظيمها.

وإذا كان الإنسان يثور ويتمرد ميتافيزيقيا فإنه يثور كذلك في مضامين وأشكال فنه، ولهذا فإن الفنان يسمى مجتهداً في سبيل تحقيق النظام والوحدة والكمال في الأشياء التي يخلقها بفكره وجهده.

⁽¹⁾ نفس المرجع: نفس الصفحة.

⁽²⁾ Camus.A: L' Homme Revoltè P 336.

الفصل العاشر مشكلة أصل الإبراع الفني

مقدمة

1- نظرية الإلهام، والعبقرية.

2- النظرية العقلية والفكرية.

3- النظرية الاجتماعية.

4- النظرية التأثيرية (الانطباعية).

5- النظرية النفسية في التحليل النفسي.



م فرمة:

يعد تفسير الظاهرة الفنية والجمالية وتأصيل الإبداع الفنى من أعسر المشكلات التى تعرض على بساط البحث في الاستطيقا ومن بين المشكلات التى تتعدد وتختلف فيها الآراء وذلك بسبب تعدد الآراء والنظريات حول تفسيرها.

وقد اتجهت الأبحاث الحديثة في مجال الاستطيقا إلى محاولة تفسير موضوع التذوق والإبداع الفني، كما اهتمت بدراسة العمل الفني وأصله وطبيعته ودراسة الخيال وعلاقته بإخراج الفكرة من حيز الذات إلى حيز الوجود وكذلك النظر إلى المشكلات الدائرة بين الباحثين حول الشكل والمضمون.

ولقد تعددت الآراء التى حاولت تفسير عملية الإبداع الفنى فمنها من ذهب إلى تفسيرها بالرجوع إلى الغيبيات والخرافات، ومنها من تصور أن مصدرها الإلهام أو الإيحاء من الآلهة، كما ذهب البعض الآخر إلى تلمسها في مسايرة العقل والاعتماد على نوره الفطرى في حين أرجعتها بعض الآراء إلى قوة التأثير الاجتماعي أو الإبداع الشخصي والابتكار أي خلق الخاص أو ردها إلى سيكولوجية الإنسان.

إن دراسة الفن والاستطيقا لا ينبغى لها أن تقف عند حد دراسة الفنان فحسب بل يجب أن تتعدى ذلك إلى البحث في تأصيل العمل الفني ودوافعه لأن المسائل المتعلقة به أهم من تلك المتعلقة بالفنان (1).

⁽¹⁾ Rusu.L: Essai Sur La Crèation Artistique, Alcan Paris 1935.

ولما كان العمل الفنى- كما سبق أن بينا- يقوم على عناصر ثلاثة هى المادة والموضوع والتعبير، فسوف نحاول فى هذا الفصل تتبع مسار النظريات التى حاولت تفسير ظاهرة خلق أو ميلاد العمل الفنى.

1- نظرية الإلهام أو العبقرية:

يرى أتباع هذه النظرية أن الإلهام والعبقرية هما أساس الإبداع الفنى، لأنه يقوم عليهما في المحل الأول وليس على الصنعة وهذا ما حدا ببعض الآراء القديمة إلى إطلاق لفظ "النبي" أو "الرجل الآلهي" على الفنان بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة (1).

وقد عبر أفلاطون عن هذه النظرية خير تعبير فهو يذهب إلى أن مصدر الفن إلهام أو وحى بأتى للفنان من عالم مثالى فائق للطبيعة ، والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون (2). كما ذهب فى محاورة بروتاجوراس إلى سرد أسطورة برومثيوس، ذهب فيها إلى أن الآلهة عندما أرادت توزيع الهات زودت الحيوان بأسلحة تحميه من قسوة الطبيعة فى حين ظل الإنسان أعزلاً ضعيفاً بيد أن الإله بروميثوس رحمه وترفق به ، وغامر بسرق قبساً من النار من الآلهه وأهداه الإنسان فعلمه الفنون (3).

ويذهب الأستاذ بول جويتييه إلى أن ربات الفنون التى تصور اليونان أنها منبع الفن والإلهام ليست إلا إشارات رمزية أسطورية

⁽¹⁾ زكريا إبراهيم: الغنان والإنسان ص 2.

⁽²⁾ Gaultter, Paul: Le Sens De L' Art Chamby Garnier Feres, Paris 1919 P 13.

وانظر كذلك محاورة أيون أو عن الألياذة ترجمة محمد صقر خفاجة ود. سهير القلماوي القاهرة مكتبة النهضة المصرية 956.

⁽³⁾ Ocuvres De Platon Protagora.

محاورات أفلاطون ويبقى مصدر هذا الإلهام من الناحية الفلسفيةيبقى- في الجمال بالذات وبذلك تصبح الربات هن رموز تعبر عن فكرة
الجمال بالذات، وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن في نهاية الأمر هو
المثال المعقول للجمال تلك الوحدة المتعالية عن الحس، التي تتربع في
عالم وراء عالمنا وهو "العالم المعقول" كانما الأثر الفتي يستمد جماله
من مشاركته في مثال الجمال بالذات ذلك المثال الذي تحدث عنه
أفلاطون (1). وذلك كان أفلاطون هو أول من توسع في الحديث عن
الإلهام باعتباره مصدراً للفن، وضرباً من الانجذاب الإلهي ولهذا فقد
صور الفنون بأنها ضرب من ضروب الدين التي تجعل من الفنان كأنه
نبي يتكلم باسم الآلهة (2).

وعلى الرغم من محاولة أفلاطون تطبيق سياسة التوجيه الفنى في مدينته وهذا دليل على أنه حاول الربط بين الفن والحياة الأخلاقية والمثالية، بيد أنه كان يرمى من ذلك إلى تحقيق مثله الأعلى في الحياة الأخلاقية لأنه كان قد فصل في حقيقة الأمر بين الفن والحياة عندما جعل من الملهمات أو ريات الشعر مثلاً، ولا يمثل الشعراء إلا ظلال تتطق بصورتها في عالم الواقع (3).

أما أفلوطين فقد خلط الجمال باللاهوت وربط بينه وبين المبدأ الأوحد الذى يمثل الخير البحت، الذى تصدر عنه الصور المشعة، وللله عنده هو مصدر الفن لأنه يفيض به على من سمت روحه وارتقت من الفنانين، ولهذا يصبح الجمال المتحد بالله هو أكمل وأسمى جمال،

⁽¹⁾ Gaultter, Paul: Le Sens De L'Art Paris 1908 P 37.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفنى في الشعر خاصة ص 12.

بينما تتناقض درجات كماله وسموه كلما ابتعدنا عن الجمال الإلهى وبمقدار هذا الابتعاد، وعلى الفنان إذن أن يتطهر وأن يتسامى عن إدراك الجزئى، وأن يصعد من عماله ماراً بمعطات روحية تمثل الأقانيم الثلاثة حتى يتحد بالله مبدأ الكون وسر عظمته، ووحدته وجماله، وهنالك يلهمه الله من ضيائه، ومن جماله أو يشهد الفنان الجمال العلوى الأبدى (1).

وقد تأثر فلاسفة لاهوتى العصر الوسيط بنظرية الإلهام والفيض عند أفلاطون وأفلوطين مثل القديس أوغسطين، وسانت بازيل وغيرهم واستمرت نظرية الإلهام والعبقرية حية نابضة منذ عصر اليونان، وحتى ظهور الحركة الرومانتيكية التى تميزت بجموح العاطفة في ميداني الفن والأدب، وعارضت سلطان العقل الذي قامت عليه الحركة الكلاسيكية من قبلها، وبدأ القلب والإلهام إسهامه في مجال الحياة الفكرية بغذيها ويجددها بمبدعات الفن والأدب الرومانتيكي.

وقد جاء فى العصر الحديث الكثيرون من الفنانين والشعراء النين فسروا الإبداع بالإلهام، وتحدثوا عن الأرواح التى تهمس إليهم فى آذانهم بآياتها السحرية مثل الشاعر الفرنسى المعاصر بول كلودل Paul الذي عبر عن إلهام باعتباره حدساً دينياً أو إلهاماً وكشفاً صوفياً. فى حين ذهب نيتشه الذي لم يكن متديناً على الإطلاق إلى تصوير الإلهام بصورة برق مفاجئ ينير الطريق أمام الفنان فيسمح له بالرؤية. أما فيكتور هوجو فيقول فى مناسبة العلاقة بين الإلهام والحلم:

 ⁽¹⁾ أ.د على عبد المعطى محمد: مشكلة الإبداع الغنى رؤية جديدة، دار الجامعات المصرية 1977 ص 43.

آن الأحكام هى المنافذ التى تكشف للإنسان عالم للخلود" (1). ويرى الشاعر الإنجليزى كولردج آن الأشخاص العاطفيين هم الذين يصلون إلى الحقيقة" (2). كما كان كيتس يقول: أنه لا يثق في شيء ثقته "بوداد القلب" (3).

وقد آمن الرومانتيكيون بالأحلام إلى أبعد حد، واعتبروها دعامة إلهاماتهم الفنية، وأصل الصلة بين الفنان، ووجدانه وبين العالم الخارجي.

وتذهب بعض الآراء في عرض نظرية الإلهام والعبقرية إلى اعتبار الفنان مثل الشخص المصاب بالتجول أثناء النوم ولو أننا أيقظناه لقضينا على مقدرته الفنية ، ومعنى ذلك أن الفن إنما هو حلم يقظة نستسلم له عن عن رضا وطواعية (4).

وبقدر ما اتسمت الرومانتيكية بالمشاعر الإنسانية الفياضة والعاطفة القوية الجياشة، وتأكيد الحلم والإلهام فقد نمت النزعة الفردية، وأيقظت الشعور بالذات، يعبر فيشر عن وحدة وغرية الإنسان في المذهب الرومانتيكي بقوله: "لقد أصبح غريباً بين غرباء، ومنفرداً في مواجهة البلا أنا الهائلة مما أدى إلى تقوية الشعور بالذات وتتمية الذاتية المزهوة" (5).

⁽¹⁾ Beguin: L'ame Romantique Et Le Reve P.U.F Paris 1946.

⁽²⁾ Dela Croix H. Psychologiede L' Art. Paris, Atcan 1927. P189.

⁽³⁾ أرنست فيشر: ضرورة الفن، ت. أسعد عليم ص 73، 74.

⁽⁴⁾ زكريا إبر اهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر 1966، ص 96.

⁽⁵⁾ أرنست فيشر: ضرورة الغن، ص 73.

وقد انتهت الدراسات الخاصة بالإبداع الفنى إلى اعتبارها حالة تحدث فجأة بدون تدخل من الإرادة أو العقل فيقول الدكتور زكريا إبراهيم: "مهما كان من اختلاف الأدباء والفلاسفة فى تحديد معنى "الالهام" فإنهم يجمعون على النظر إلى هذه الظاهرة الفنية الكبرى بوصفها حالة نفسية مفاجئة تأخذ بمجامع قلب الفنان، وكأنما هى النسر الذى ينقض على حين فجأة لوآية ذلك أن الإلهام فى نظرهم يوقف المجرى العادى للوعى أو الشعور، ويغير من الاتجاه العادى للتأمل أو التفكير ويكشف عن انعدام التاسب بين ما كان الفنان يفكر فيه وما انكشف له بغته "(1).

وفى حالة الإلهام يصبح الفنان كمن انجذب صوفياً فيشعر بالغبطة الروحية التى تسمو به فوق مستوى البشر وهكذا فكأن فيض الشوة الإبداعية قد جاء فغمره، ومن ثم نراه يتوهم أنه قد أصبح فى حضرة القوة الإلهية نفسها⁽²⁾.

2- النظرية العقلية والفكرية:

لقد ذهب العقليون مذهباً مختلفاً عارضوا فيه أصحاب نظرية الإلهام، فقد ذهبوا إلى أن مصدر العبقرية في الفن لا تتعارض مع العقل.

وقد لاقت نظرية الإلهام والحدس الصوفى نقداً مريراً من جانب دعاة الصنعة والتنفيذ فقد ذهب عائم الجمال سوريو إلى أن الإبداع الفني

⁽¹⁾ زكريا إبراهيم: الفنان والإنسان ص 22.

⁽²⁾ المرجع نفسه.

يتوقف فى المقام الأول على القدرة على الصنعة والإبداع ومن ثم فإن الفن يتجه إلى خلق موجودات (1).

أما دولا كروا فذهب إلى أن الفن هو العاطفة المتمايزة وهو التماسك والترابط في الموضوع الفنى، ولما كان الموضوع الجمالي يحتاج إلى العاطفة فإنه لا يكون في حاجة إلى النشاط التركيبي الإبداعي⁽²⁾.

. ويذهب الآن إلى أن العمل الفنى هو القانون الأسمى في طريق الابتكار ⁽³⁾.

وتذهب بعض الآراء إلى استبعاد مفهموم القيمة من العمل الفنى مثل ماكس دسوار Max Dessoir الذى استبعد مفهوم القيمة ورآى أن العمل الفنى هو الشيء.

أما فلدمان وهو يستبعد الركون إلى اللاشعور والحدس والإلهام ويرى أن العلم بالصور يظل لا شعورياً عند الفنان في خلال مرحلة الإبداع فإنه لا يستمر على هذا الحال طويلاً فسرعان ما ينتقل إلى مجال الفن أي المجال التطبيقي فإن الاستطيقا تمثل العلم النظري في مقابل العلم التطبيقي المقابل له" (4).

وفضلاً عن هذه الآراء فقد ذهبت بعض الاتجاهات تؤكد واقعية العمل الفنى، وتركز على جوهر نشاطه البنائي أو التأسيسي

Souriau.E: La Correspondance Des Arts Flammarion Paris 1941.
 P 292-30.

⁽²⁾ Delacroix H: Pyscho; og De L'Art Paris, Alcon 1927 P 143.

⁽³⁾ Alain Système: Des Beaux Arts P 11.

⁽⁴⁾ Feldman.V: L' Esthetique Francaise Contomporains, Alcan Paris 1936 PP.73-74.

وتقلل من شأن الحدس والإلهام، والكشف مثل آراء كروتشه أو بيرجسون المثالية، فقد عارض بابيه المثالية ورأى أن العمل الفنى ضرب من الواقعية التى تشير إلى انهيار المثالية (1).

وهكذا يرفض بابيه وغيره المناهج المثالية، ويتفقوا حول تأكيد حقيقة واحدة وهي رفض دعاوى الحدس والإلهام أو الكشف الصوفى الذوقى، فالعمل الفنى لا يتمثل في الوجد الصوفى أو الحدس الديني أو الإشراف الإلهي بل هو صنعة وجهد تكنيكي في نتظيم المادة الخام.

أما شارل لالو فإنه يرى أن المن يمثل الانضباط والاتزان (2). كما يذهب دولاكروا نفس المذهب ويقول "العمل الفنى ليس هو مجموعة المصادفات والإشرافات الإلهية، لكنه ثمرة القدرة التركيبية التى تظهر في التنظيم والصناعة" (3).

وقد أجمع أتباع الإتجاه العقلى على أن الفكر هو مصدر الإبداع الفنى، وأنه لا يسمو ما لم ينبع من العقل وتأملاته المجردة، كما أنه لا يخلق إلا بعد روية وتصميم وتنفيذ، فنحن نجد مثلاً أن بسكال يرى أن عظمة ومجد الإنسان إنما يكمنان في الفكر، وأن الإنسان بدون فكره هو كائن ضعيف هزيل منحط لا قيمة له لكنه بفكره يستطيع أن يتمثل العالم كله"(4).

⁽¹⁾ Bayer.R. R: Essai Sur La Methode En Esthetique 1953 P112.

⁽²⁾ La O.Ch: L' Art et La Morale P.196.

⁽³⁾ Delacroix.H: Psychologie De L'Art P150.

⁽⁴⁾ Pascal. Blaise, Pensees Secvi P.n. 348 P195.

أما كانت فإنه يرجع العمل الفنى إلى قوانين وشروط اولية Apriori سابقة على التجرية، وليست آتية من عالم مثالى يتجاوز التجرية الإنسانية لكنها تشتق من قوانا الإدراكية. وقد سبق أن أشرنا إلى أنه أخضع العمل الفنى إلى أربعة شروط هى الكيف والكم والترابط والحالة (1). وعن طريق هذه القوانين الأولية التي وضعها كانت يصبح الشكل الفنى منبئقاً من القوى الإدراكية للإنسان، وخاضعاً لها لا إلى شخصية الفنان وهو يؤكد على موضوعية الفن، وقيامه على التفكير أو التطبيق.

أما الفن عند هيجل فهو محصلة الفكر شأنه فى ذلك شأن المنطق والطبيعة وفلسفة الروح. وعنده لا توجد معرفة أو وجود دون فكر وعقل، كما أنه لا يوجد إبداع بدون فكر كذلك.

والفن عند هيجل هو الروح التي تتامل ذاتها في حرية كاملة والإنسان في تصوره يحتاج للفن لأنه يحتاج لتأمل ذاته وتصور ذاته لذاته وعلى هذا النحو يريط هيجل بين مسألة الإبداع الفنى وبين مذهبه العقلى المتسم بالمعقولية.

ويرى جويو أن الصفة الأساسية التى يمتاز بها الشاعر هي في جوهرها الصفة الأساسية التي يمتاز بها الفيلسوف⁽²⁾.

وهكذا يحاول جويو أن يجمع بين صفات الفيلسوف والفنان باعتبار أنهما يعتمدان على الفكر (العقل) وهو يؤكد رأيه في قوله: "كاد النظر والعمل في المتع الفنية الكبرى أن يتحدى فالشاعر

Basch.V: Essai Gritique Sur L' Esthetique De Kant, Paris Alcan 1934. P69.

⁽²⁾ جان مارى جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصر ص 152.

والموسيقى والمصور يشعرون بلذة قصوى حين يخلقون أو يتصورون أو ينتجون ما سوف يتأملون حتى أن متعة السامع أو المشاهد تكون على قدر مشاركته في العقل وعدم اقتصاره على القبول (1).

يوك، جويو دور الفنان فى إبراز الوحدة بين الإنسان والطبيعة بقوله: ".... كلما تقدمنا فى الزمن ازداد علمنا بهذه الوحدة الأصيلة بين الإنسان والطبيعة هذه الوحدة التى أحسها الشعراء (2).

3- النظرية الاجتماعية:

يبرر أتباع النظرية الاجتماعية الدور الذي يلعبه المجتمع في مسألة الإبداع الفنسي، ومن أمثال هولاء تين، ودور كيم، ويسري الاجتماعيون أن الفن ظاهرة اجتماعية نسبية لأنها تخضع للظروف الاجتماعية، ولظروف الزمان والمكان والسلالة، ولهذا فإنه عمل يتميز بتعدد المدارس والمذاهب ومن ثم فإنه لا يرجع إلى أي عبقرية أو كأحلام فردية، أو اتجاهات عقلية لكنه يرجع في المحل الأول إلى الجمهور (النحن) الذي يوجه الفن ويصدره، بيد أن هذه النظرية الاجتماعية لم تغالى في أثر المجتمع إلى الحد الذي يقلل من دور الإبداع الشخصي، أو الأصالة الفردية للفنان (3).

وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية إلا أن هذه المدرسة لا تنكر الأصالة الفنية التي يتمكن عن طريقها من تغيير

⁽¹⁾ للرجع نفية ص25.

⁽²⁾ للمرجع نفسه ص 70.

⁽³⁾ Taine.H: Taphilosophie De L' Art, Paris Liberairie Hachehe Col. 41865 P311.

وتطوير الفن بطريقة تبدو كانها جديدة مع أنها موجودة في تركيب المجتمع وكيانه.

4- النظرية الناثيرية (الانطباعية):

ينهب التأثريون إلى توضيح أثر الضوء على الأجسام وهم يعارضون إتباع المذهب الاجتماعي في الفن، على اعتبار أن الأخيرة لا يضمر يتأثير المجتمع ولا يرد إلى أى من الاتجاهات التي ينشأ في أحضانها لأن العمل الفني وليد ذاته التي يعبر عن أصالتها وتفردها.

والإيداع الفنى عند التأثيريين لا يتم إلا من خلال الأداء الفنى الذي يعبر عن روح الفنان وأصالته الخاصة (1). التي تتفرد بالتعبير عنها في عزلة عن القيادات المحيطة سواء كانت اجتماعية أو عقلية أو غيرها.

5- نظرية النحليك النفسى:

يتزعم هذه النظرية فرويد وهى ترجع العمل الفنى إلى خبرات الفنان النفسية ويذهب فرويد إلى أن الفنان يمثل شخصاً مريضاً نفسياً أو (عصابى) ولا تتعدى أعماله الفنية سوى وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المحبوته وعلى هذا النحو فإنه ينظر للفن باعتباره ظاهرة نفسية آخرى مثل العصاب أو الحلم. فالفنان يخلق عالماً من الفن يحاول به أن يستبدل برغبته المتقدة رغباتاً أخرى غير جنسية، وكأنه يحاول التسامى عن طريق ذلك برغبته الجنسية الجامحة إلى مجالات رمزية، أو صورية أكثر سمواً من الحاجة الجنسية (2).

 ⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Freud S: A General Ibtroduction To Psycho - Analysis G.C.P. 1943 P328.

وهكذا فإن الفنان يحاول لا شعورياً إشباع جميع رغباته وميوله الجنسية المكبوتة عن طريق الفن الذى يمنحه تشكيله له القوة والشهرة والعظمة التى يتصور أنه يحياها بالفعل في واقع الأمر.

وهنا يحدث الإشباع الذى يسعى إليه الفنان، وهو فى ذات الوقت يعمل على راحة ومتعة المتذوفين الذى يسعون إلى إشباع مظاهر الكبت في رغباتهم اللاشعورية فتتحقق متعتهم.

وعلى هذا النحو يحقق عن طريق فنه ما لا يستطيع أن يحققه عن طريق خياله من شرف وقوة وحب نساء (1).

ويعطى فرويد مثالاً على نظريته في التحليل النفسى للفنان بالفنان ليوناردو دافنشى الذى تصور قصة حياته تأييداً لنظريته في الصلة بين الفن والكبت الجنسى فقد نشأ ابناً غير شرعى، وهذا ما دفعه إلى الارتباط بوالدته، كما جعله يفشل في تكوين علاقات عاطفية مع جنس النساء مما دفعه لمارسة الشنوذ الجنسى مع أصدقائه، وأكبر دليل على حالته هذه ما تبرزه أعماله الفنية من ابتسامات عذرية ممثلة في ابتسامة الموناليزا (الجيوكنده) أو خلطه بين الذكورة والأنوثة كما في لوحة يوحنا المعمدان ولما انغلق الباب أمام الفنان لمارسة حياته العاطفية والجنسية نظراً لظروف نشأته وتربيته وما ترسب في لا شعوره من كبت جنسي وعاطفي فإن الفنان لم يجد ما ينفث عن هذه الرغبة سوى أعماله الفنية التي عبر فيها عما يجول في لا شعوره من رغبة جنسية مكبوته (2).

⁽¹⁾ Ibid.

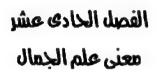
⁽²⁾ Freud S: Leonardo Davinci, London Kegan Paul 1932 P.P 90-96.

ويذهب فرويد إلى أن دراسته للإبداع الفنى والفنان لم تتصب على دراسة دافنشى باعتباره فناناً، بل باعتباره إنساناً فدراسته هذه لا تعنى إلا عرض للرجل من ناحية الباثوجرافيا (أى وصف المرض النفسى) (أ).

وقد اتفق فرويد ويونج فى مسئلة إرجاع الإبداع الفنى إلى اللاشعور (2) فقد رآه اللاشعور مع أختلاف يتفق ومذهب كل منهما فى اللاشعور (2) فقد رآه الأول أنه مكتسباً نتيجة لكبت بعض المشاعر التي يحسها الفرد فى حياته، فى حين رآه يونج موروثاً ينحدر إلينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته تجارب الحياة فى نفوسهم من أثر.

⁽¹⁾ مصطفى سويف: الأسس النفسية لملايداع الفني ص 29.

⁽²⁾ المرجع نفسه ص 18.



- 1- معنى لفظ الاستقيطا.
 - 2- أهداف علم الجمال.
- 3- بين فاسفة الجمال، وفاسفة الفن.
 - 4- العمل الفني والصناعة.



1- معنى لفظ "الاستطيقا":

قبل أن نخوض في تعريف معنى لفظ الجمال يجدر بنا أن نعرف ما هو الجمال؟ أو بمعنى أكثر دقة ما هي فلسفة الجمال؟

فنقول: أنها ذلك الفرع من فروع الفلسفة الذى يهدف إلى دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال من جهة والإحساس بها من جهة ثانية ، ثم إصدار الأحكام عليها من جهة ثالثة ، ومن ثم يتحول التعريف بالجمال إلى ثلاث مراحل هامة يكتمل بها تعريفه هى: مرحلة التصور ثم مرحلة الإحساس فمرحلة الحكم (1).

وتتصل فلسفة الجمال عن كثب بتاريخ الفن وفلسفنه من جهة أخرى ومن بين التعريفات الحديثة التي تذهب إلى توثيق الصلة بين الفن والجمال هو "تفكير فلسفى في الفن"

ومع أن الصلة بين الجمال والفن هي صلة وثيقة إلى حد كبير، بيد أننا نجد ثمة اختلاف بين دراسة كل من هذين المجالين فللدراسات الجمالية مجالها الخاص بها حيث إنها لا تتعدى حدود البحث في تصنيف الأعمال الفنية أو محاولة تحديد خصائصها، كما أنها لا تقف عند حد توضيح ما تتسم به هذه الأعمال من مميزات، ولا تبحث في تحقيق نسبتها أو تأصيلها تاريخياً ومن جهة أخرى فليس من اختصاصها أن تتدخل- كما يحدث في فلسفة الفن في دقائق عمل الفنان، لأنها

⁽¹⁾ للرجوع إلى رؤية متكلملة في معنى الاستطيقا يقترح الرجوع إلى رؤية متكلملة في معنى الاستطيقا Precis de Philosophie الفسال الخساس بالاستطيقا صفحات 543-569.

ترتفع فوق ذلك، وتتجاوزه إلى محاولة البحث في مجرد الأحساس بالجمال، وتقدير شروط تحقيقه ومقدار إبداعه.

والحق أن مسالة الإحساس بالجمال كانت هي الهدف من فلسفة الجمال في العصر الحديث، وهي ما عرفت بإسم "الاستطيقا" (1) Aesthrique. ألاستطيقا

ويمد "باومجارتن" Baumgarten هـو أول مفكر أطلق هـذه التسمية على علم 1735 وهو يحاول مذلك أن يفصل بين ميدان الجماليات، وبين غيره من مجالات المعرفة الإنسانية (2).

و "باومجارتن" هو أحد المفكرين الألمان الذين تابعوا مدرسة ليبنتز العقلية التي رأت أن الحياة الوجدانية للإنسان لا تمثل سوى الجزء الأسفل من عقله فهى منطقة الفكر الغامض المختلط التي ذكرها "ديكارت" ومن ثم جاءت نظرته للاستطيقا باعتبارها ضرياً من المنطلق السفلي الذي يختص بنوع من الأفكار الغامضة، وذلك إذا قورن بالمنطلق الشائع الذي يتعلق بالقضايا الواضعة والمتميزة.

ويرجع لفظ "الاستطيقا" ⁽³⁾. تاريخياً إلى عهد اليونان، فقد كان المقصود به الإحساس أو العلم المتعلق بالإحساسات وذلك طبقاً للفظة اليونانية "ايستيزيس" Aisthesis التي كانت تعنى "الإدراك الحسى".

⁽¹⁾ يطلق على علم الجمال أو الاستطيقا اسم Estherics باللغة الإنجليزية.

⁽²⁾ Cuviller, Armand: Precis Philosophie Paris 1954.

⁽³⁾ تبلور "علم الجمال" داخل الاستطيقا التي استقلت عن الفلسفة عندما وضبعت لنفسها منهجاً محدداً وخاصاً بها في خلال القرن الثامن عشر.

ويقصد بالإدراك الحسى في مجال الجماليات، هو عملية الإحساس بالجمال ولكن ليس كل إدراك حسى هو بالضرورة إحساس بالجمال، ولو صح ذلك لأصبحنا جميعاً علماء استطيقا لأننا سوف ندرك في هذه الحالة الواقع بالحس وسوف نمتلك بالطبيعة والفطرة ان إدراكاً حسياً.

ولكن الإحساس بالجمال يفترض تصوراً معيناً له ويضاف إليه القدرة على التمييز بين الأشياء المتصفة به، وغيرها ممن تتصف بالقبح ويتعلق مبحث الجمال بالأشياء الأولى أى الموصوفة بالجمال فهو الذى يبحث في الأحكام المتعلقة بالأشياء الجميلة، ومن ثم فإنه يكون علماً معيارياً Normative يمثل موضوعه مجموعة من القيم والمعايير التي يؤسس عليه هذا النوع من الأحكام المتعلقة بكل ما هو جميل.

- وتعد الاستطيقا امتداداً جنرياً لفلنفة الجمال التي كانت مصط بحث الفلاسفة والمفكرين منذ عصر اليونان ومنذ أن وضع الفلاسفة المقدماء أمثال أفلا طون وأرسطو تساؤلات كثيرة عن معاني الجمال وأصل الفنون وتقسيماتها وصاغا في هنين المجالين (الجمال والفنون) نظرياتهما التي مازالت تشغل أفكار الباحثين في علم الجمال حتى هذا العصر.

ولقد تأثر "باومجارتن" عندما أطلق لفظ الاستطيقا على علم الجمال واتجه العلماء بمقتضاها إلى البحث عن منطق التفكير العقلى، فأصبحت الاستطيقا "مبحث الجماليات" علماً فلمفياً ذا موضوع يتحد في "منطق الخيال أو المعرفة الغامضسة" التي يوجي بها الفن وتقابل للمعرفة في ذات الوقت.

وإذا نظرنا إلى موضوع الجمال في صورته الملمية لوجدناه مسئلاً في منطبق الخيال، أو المعرفة الغامضة ووجدنا أن هذا المبحث في الغيال سواء على مستوى الشعر أو الفن هو بحث جديد في تاريخ فلسفة الجمال كان ينقصها من قبل إلى الحد الذي رأى فيه علماء الاستطيقا أن علمهم لن يستكمل.

Paul وقد تعددت تعريضات هذا العلم فقد عرفه بول فاليرى valery بانه "علم الحساسية" كما عرف في الوقت الحاضر بأنه "كل تفكير فلسفي في الفن" (1).

ويشهد الواقع بأن كل المحاولات المختلفة التي أرادت استخدام المناهج التجريبية Experimentale وتطبيق الواقع العملى والموضوعي على الدراسات الجمالية قد باءت بالفشل، إذ أن دراسة الإحساس الجمالي، وشروط تحقق الجمال لا تخضع لأى مقاييس من نوع علمي أو تجريبيي وهذا يعني أن استقلال علم الجمال عن الفلسفة لا يعني أكثر من استقلال الأخلاق أو المنطق عنها، ومن ثم فلاينبغي على دراسة الجمال أن يفصلوا فصلاً حاسماً بين دراستهم لهذا الفرع، وبين دراسة الحق والخير، فالصلة وثيقة وأزلية بين هذا الثالوث الفلسفي للقيم المطلقة العليا "الحق والخير والجمال".

وإذا كان الفكر الفلسفى هو فى جوهره محاولة لتحديد العلاقة بين الإنسان والوجود، وكان علم الجمال يمثل فرعاً من فروع هذا الفكر الفلسفى الخالد ومن ثم يستلزم أن يدرس هذا العلم العلاقة بين الإنسان، والوجود المحيط به ولما كان عالم الإنسان يتميز بالرمزية Symbole التى تبدو مظهرها فى شكل اللغة، والفن والأساطير حتى عالم الموجودات الطبيعية ذاته يمكن أن يتحول داخل العقل الإنساني إلى مجرد رموز يمكن التعبير عنها أو محاولة تصورها، على أى نحو يراه، لذلك فقد تميز الإنسان عن سائر الكائنات بالقدرة العجبية، والخلاقة على إيجاد هذه الرموز فى حياته فهو يتصور أو يتخيل الأشياء المحيطة به، ويعبر عنها بالرموز كما أنه قادر على تحويل الوقائع المادية

⁽¹⁾ Ibid P 454.

الخارجية إلى مجرد رموز في عقله يفهمها ويترجمها حسب حالته النفسية، ويحددها وفق رغباته، وأهوائه، ولذلك فأن آراء الفلاسفة المعاصرين تكون حين يذهبون إلى تعريف الإنسان بأنه الحيوان القادر على خلق الرموز لكن ما هي العلاقة بين "الرمز" و "الجمال"

إن العلاقة وثيقة بينهما، لأن التعبير الفنى ما هو إلا وسيلة من وسائل الرمز عند الإنسان، فالفن شاهد على صدق مشاعر الإنسان، ودليل واضح على مدى حضارته وعلى مستوى تقدمه، ورقيه، ومبلغ تخلفه، وكذلك غلى مقدار وعيه، أو جهله؟

ويطلعنا تاريخ الحضارة الإنسانية على الكثير من النماذج، والأمثلة من تراث الفني الذي هو تعبير عن الحضارة ولسان حال الجنمع فان بد الزمان تطوى الأجيال البشرية جيلاً بعد جيل بيد ان التراث المادي يظل متمثلاً في الرمز الفن، والصناعة المادية التي تشهد بما كان عليه حال الحضارات وبالتالي فهي تساعدنا في التوصل إلى معرفة أسرار هذه الحضارات ومقدار ما أنجزت في المبادين العلمية والاقتصادية والمسكرية والفنية وغيرها ، وبذلك يستفيد المعاصرون من خبرات وثقافات الحضارات الماضية ومن هذا المنطلق تبرز أهمية وعظمة الدراسة "الفنية الجمالية". وعلى سبيل المثال نجد أن في الدراما والمسرح قد بلغ أوجه في أثينا في ظل نظام الحكم الديمقراطي اليوناني، خلال القرن الخامس قع كما أنه قد تتدخل عوامل حضارية معينة لتساهم في تحديد الذوق الجمالي في عصر من العميور فحضارات الشرق العربي كانت تتميز بطابع ممين في فنها يختلف عن الطابع الذي ظهرت عليه الفنون والعمارة في أوريا في العصور القديمة ، كما أن ثمة عوامل قد دفعت الإنسان المصرى القديم لبناء مسالاته، وأهراماته، ومعابده على

النحو الذى نراه عليه الآن والذى على ارتباط المصرى القديم ارتباطاً وثيقاً بالدين⁽¹⁾. وبالعوامل الطبيعية الأخرى التي أسهمت في تزيين وزخرفة هذا التراث المادى.

وهكذا هنحن نرى إلى أى حد تسهم الظروف المتعلقة بالمكان والزمان والبيئة المحيطة، والاعتقادات السائدة في الانطباعات الجمالية، وفي الخبرات الفنية إلى حد كبير.

ويتطور أثر الفن والجمال بشكل فعال عندما يمس جوانب الحياة الاقتصادية في المجتمع بما ينطوى عليه من تأثير على سيكلوجية الفرد، بل على فسيولوجيته كذلك، وأقرب مثال على هذا الدور الفعال له ما نلاحظه من ازدهار في المجال الاقتصادي عن طريق الفن مثل وسائل الدعاية والإعلان وتزيين واجهات المحال، والطريقة الفنية في صناعة الأجهزة والآلات التي تتفق مع الميول السائدة في سوق مجتمع ما، وهنا تتداخل مسألة المزاج الشخصي والمعتقدات السائدة والمتوارثة التي تجلب الشعور بالتشاؤم والتفاؤل فالأجهزة ذات اللون الأصفر يروح عرضها في المجتمعات التي تميل إلى ذلك اللون وتتفاءل به، كما أن الألوان الصارخة لبعض الأجهزة والأدوات تروج في بعض الأسواق التي يقبل جمهورها هذا الضرب من الألوان في حين أنها لا تجد لها سوقاً رائجة في بعض المجتمعات الأخرى.

وعلى هذا النحو نجد أن سيكولوجية الفن تسهم بشكل خطير فى تنمية النشاط الافتصادى، وفى مسألة العرض والطلب إلى حــــ كبير.

⁽¹⁾ عائدة سليمان عارف: مدارس الغن القديم، دار صادر بيروت لبنان 1942.

كما تلعب الألوان والأحجام دورها الكبير في رواج التجارة، ونمو الاقتصاد، فإن الأضواء تقوم بدورها هي الأخرى في تزيين المدن والآثار وفي عمل ديكور ملفت ورائع للمدينة في المساء، كما تقوم بدور هام في مجال البيع والشراء، بما تلقيه من أضواء وألوان على أماكن البضائع وما يحدثه ذلك من تأثير في نفسية المتفرج الذي يقبل على الشراء أو يحجم عنه في ضوء ما يشاهده وهكذا يلمب المن دوره في شكل العرض وذلك بالتأثير على لون البضائع وأحجامها، والقيام بإبراز جوانبها الجميلة فيسهم في سرعة رواجها وإقبال الناس على شرائها أما الأضواء فإنها تقوم بدور في إظهار قيمة المدينة الجمائية (1). وإبراز عظمتها التاريخية.

ولا يقتصر دور الألوان والأضواء على مجال الدعاية والإعلان وما يستتبعه من رواج اقتصادى بل يتغلفل دورهما إلى فسيولوجية الإنسان، فللأضواء تأثير فسيولوجي على أجسامنا يتحول إلى تأثير سيكولوجي على أجسامنا يتحول إلى تأثير سيكولوجي يحس معه الإنسان بالراحة أو بالقلق وغير ذلك من المشاعر النفسية التي تؤثر في حياة الأفراد العملية، فإذا أخذنا مثلاً على تأثير الألوان على الأفراد، فإننا نجد أن لون الطلاء الهادى كالأخضر الفاتح مثلاً يدعو لاسترخاء وهدوء الأعصاب. ولذلك فإنه يستعمل عادة في طلاء جدران المستشفيات والعيادات التي يحتاج فيها المريض إلى قسط من راحة الأعصاب والهدوء أما اللون الرصاصي الفاتح ففيه إيحاء بالعمل وزيادة النشاط والحركة ولذلك ينصح بطلائه في المكاتب وأماكن العمل ولا نشاط ثقافي أو اقتصادى بل يتعدى دورها إلى التأثير على الجانب

⁽¹⁾ يحيى مصطفى حمودة، التشكيل المعماري، دار المعارف مصر 1977 ص 89.

الفسيولوجي للإنسان وعلى سبيل المثال يساعد الون البرتقالي على زيادة الإفرازات المعدية المهضمة مما يساعد على فتح الشهية للطمام إلى حد كبير، ولهذا يفضل استعماله داخل المطاعم من أجل الكسب المالى والتجارى. كما أنه يحدث على المستوى العاطفى شعور بالحرارة والدفء كما يمثل موضوعيا النار، وغروب الشمس التى تشع منها هذه التأثيرات السيكلوجية المعبرة عن التأجج والإحترام المشتعل، وهى تلك التأثيرات المحثة المنهضة، في حين أن اللون الأزرق الفاتح يدكرنا بالسماء والبحر ويوحى لنما سيكولوجيا بالهدوء والسكنية يقول الدكتور يحى حمودة: "تؤثر الألوان على النفس فتحدث فيها إحساسات بنتج عنها إهتزازات بعضها يوحى بأفكار تريحنا وتطمئنا والأخرى نضطرب منها وهكذا تستطيع الألوان أن تهبك الفرح والمرح أو الحزن والكآبة. وسنرى فيما بعد أن هذه التأثيرات ربما تتعدى مستوى التأثير الفسيولوجي لتدخل في مجال التطبيقات العلاجية (1).

وهكذا نرى إلى أى حد تلعب الألوان والأضواء وكذلك الزخرفة والأحجام وشكل الخطوط دوراً بارزاً في النشاط الإعلامي، والسياحي، والأقتصادي، فضلاً عن دورها العظيم في سيكولوجية وفسيولوجية الأفراد والجماعات مما يؤثر بدوره على الجوانب الاجتماعية الثقافية والاقتصادية للمجتمع. ومن هنا ندرك أهمية الجماليات في حياتنا خاصة أنها تتطوى على الإنتاج الفني تراثاً، وتاريخاً وحضارة ومن ثم يتحول معها الجمال إلى مبحث هام، ومشكلة كبرى في الفلسفة والحياة.

⁽¹⁾ يحيى مصطفى حمودة: نظرية اللون. دار المعارف 1981.

2- أهداف عالم الجمال:

إذا كان للعالم التجريبي والأخلاقي والمنطقي أهدافهم التي يصبون إلى تحقيقها فإن لعالم الاستطيقا أهدافه التي يسعى كذلك إلى تحقيقها.

وقد إستطعنا إجمال هذه الأهداف في التالي:

- أولاً:- عالم الاستطيقا مثل عالم المنطق إلى حد كبير فهو لا يشترط على العلماء شروطاً يتبعوها، ولا يفرض عليهم قواعد تتحدد على ضوئها قواعد تفكيرهم، لكنه يهدف في المقام الأول إلى تحليل خطوات عملهم في سبيل الوقوف على أسس وقواعد تفكيرهم العلمي، ومن ثم فليس لعالم الجمال ثمة دور في وضع قواعد يلتزم بها الفنان، في أثناء القيام بعمله الفني أو إنتاجه المبدع.
- ثانياً:- يتبلور الهدف الرئيس لعالم الاستطيقا في "التساؤل" و "التحليل" فهو يتساءل ويحاول التحليل بغرض معرفة الشروط المعينة التي يضعها الناس والتي تزداد على أساسها نسبة الجمال في موضوع معين وفي هذه الحالة فإنه لا يحاول أن يدخل في صميم عمله أي اشتراط أو تحديد يزيد من القيمة الجمالية لعمل ما.
- ثالثاً: يتحدد الهدف الرئيسى لعالم الاستطيقا في مجرد البحث في الإحساس الفني أو الجمال لعمل ما وذلك بدراسته لندى الإنسان، وعند الفنان نفسه وفيما عدا ذلك فيدخل في صميم عمل "الفنان" إذ لا يحق له النظر في أي أسلوب يتبعه الإنتاج الفن، وإنما يتحدد عمله في موضوع التذوق الفني فحسب.

بعد عرض أهداف عالم الجمال "الاستطيقا" نشير فيما سيأتي إلى مسألة التداخل بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن.

3- بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن:

يرتبط الجمال بالفن برواط وثيقة منذ الأزال، وسوف نعرض هنا لطبيعة هذه الروابط من خلال طرح بعض المسائل المتعلقة بطبيعة الصلة بينهما وهذه المسائل هي:

- أ- تداخل الجمال والفن.
- ب- النظرة العادية والعلمية والفنية.
- ج- الخبرة الجمالية بين التذوق، والإبداع الفني.
 - بين الخبرة الجمالية والخبرة العملية.
 - ٥- بين الخبرة الجمالية والخبرة العملية.
 - و- الصلة بين الفن والصناعة.

أ- تداخل الجهال والفن:

إن التداخل بين فلسفة الجمال، وفلسفة الفن بين للغاية إذ آنه لا يوجد من يدرس الجماليات بدون الرجوع إلى الأعمال الفنية ذاتها، وهو في هذا الرجوع يحاول أن يكون واضح الرؤية ، متمكن من النقد حتى يمكنه الوصول إلى تحديد مفهوم صحيح للجمال، ووضع تعريف كلى للفن.

وتمثل النظرية الفنية بالنسبة لفلسفة الجمال ما تمثله النظرية العلمية بالنسبة لفلسفة العلوم فالصلة وثيقة بين مجال الجماليات والفنون، ومن ثم بمكننا أن نعد تاريخ الفن، بمثابة تاريخ الوعى

الجمالى عند الإنسان. وتدخل النظرية الاستطيقية الجمالية لكى تقوم بعملية التحليل الفلسفى لهذا الوعى ومن ناحية أخرى ظو تأملنا الجمال الموجود فى الطبيعة على أنه ظاهرة عادية وواقع نعيشه فى كل يوم، فإننا لن نكون فنانين إذ أن هذا الجمال الطبيعة موقوف على رؤية فنية فاحصة لفنان مبدع يحدسه، ويبرزه وتحكم عليه.

ب- الرؤية العادية، والعلهية، والفنية:

وفى معرض موضوع التداخل بين فلسفتى الجمال، والفن نود الإشارة إلى مسألة سوف تلقى مزيداً من الضوء على الصلة بين هذين المجالين، فعلى الرغم من أن الجمال ظاهرة موجودة ومدركة فى الطبيعة بيد أن عامة الناس يرونها شيئاً عادياً يمرون به مسرعين دون أن يستثيرهم أو يحرك مشاعرهم وذلك بسبب ضفط ممارسة الحياة اليومية وانصرافهم إلى مشاكلهم الاجتماعية والنفسية فيصبح الجمال فى مثل هذه الحالة ذلك المجال الذي يبدو أمام العين العادية لا تمايز بينه، وبين الحقيقة التي ندركها في الواقع، وهذه هي النظرة أو الرؤية العادية التي يلقيها الإنسان العادي على الواقع المحيط به دون أي هدف محدد من ورائه أو تحليل له.

وقد تتحول هذه الرؤية العادية إلى رؤية علمية فتتحول الحقيقة المائلة أمامنا إلى أخرى مغايرة لما رأيناها من قبل. فهى رؤية أو نظرة تقوم على التفسير العلمى وتستند إلى التحليل كما تعتمد على التقسيم والتجزئ حتى يبلغ المشاهد العلمى غايته منها، فهى نظره موضوعية بحته.

أما الرؤية الفنية فهى تلك النظرة الجديدة للطبيعة والمتجددة أيضاً، هى رؤية حدسية عميقة، تعتمد على وجدان المشاهد، كما تتوافق مع مشاعر المتذوق منذ الوهلة الأولى، وتقوم على مراعاة الضروق الفردية بين جمهرة المتذوقين أنها رؤية يظهر من خلالها الجمال باعتباره مخلوق حى فى ذاته له تجسده وتشخصه، وكيانه المبدع، إن هذه الرؤية النوقية الوجدانية الحدسية هى رؤية عالم الجمال أو الاستطيقى.

وفى ضوء التمايز بين هذه الأنواع الثلاثة من الروى يتضح لنا مقدار التداخل المتبادل بين مجالى الجمال، والفن وكذلك الفارق بين النظرة العلمية والفنية أو الجمالية، فالجمال متداخل في الفن، بل إنه يعد منبعه الرئيسي والأخير، ومن جهة أخرى، فهو وسيلة التعبير عن الجمال الذي لا يمكن أن يوجد بدون شروط تقدير له، ولا يتأتى ذلك بالرجوع إلى القيم والمقاييس التي تحددها الاستطيقا وتهدف إليها وعلى هذا النحو يصبح مجال البحث في فلسفة الفن هو أساس المشكلة في فلسفة الجمال.

الرؤية الفنية بين التدوق والإبداع الفنى:

عرضنا فيما سبق لمواقف ثلاثة من الظاهرة الجمالية هي موقف الرجل العادى، وموقف العالم وموقف الفنان وهذه المواقف تختلف فيما بينها فإذا كانت الرؤية العادية للواقع تمر سريعاً بدون أن تترك شهة أشر على صاحبها الفرد العادى فإن الرؤية المتفحصة للعالم الذي يحلل ويجزئ العالم الطبيعي المحيط به إنما تهدف للوصول إلى أسباب ونتائج لظواهره وما يترتب على ذلك من قوانين وقواعد تتحكم في سيرها.

أما الرؤية الفنية فإنها تتمثل في نظرة الفنان الملهم، وهي نظرة مختلفة تماماً وموقف مفاير للموقفين السابقين عليه، إنها مواقف تمليه على الفنان الخبرة الجمالية التي يقف عندها الإنسان إما متذوقاً للمشهد الطبيعي أو العمل الفني، وإما مبدعاً له وناقداً من جهة أخرى، ولن

تحوض كثيراً في تفاصيل اختلافات أنواع الفنون فيما بينها، وفي شرح القواعد والأسس الجمالية والفنية التي يأخذها في الاعتبار كل فن من الفنون على حدة، كما أننا لن نشير إلى مسألة تعدد المناهج الفنية أو الفنون على حدة، كما أننا لن نشير إلى مسألة تعدد المناهج الفنية أو الأساليب المتبعة في عملية الخلق الفني إذ أن كل هذه الأمور مما تختص بها الدراسات التطبيقية Application والعملية عمولة الوقوف على مسألة خاصة وإنما سيكون مدار بحثنا هنا هو عن محاولة الوقوف على مسألة هامة في علم الجمال، وهي الخبرة الجمالية فننظر إليها من خلال حالتين هامتين هما حالة التنوق، وحالة الإبداع الفني، وفي مدار هاتين الحالتين اختلفت وجهات نظر الباحثين في الجماليات فنرى فريقاً منهم يؤكد على معايشة العمل، ومحاولة إعادة خلقه مرة ثانية حتى يتمنى الحكم عليه، وهذا بالفعل ما يحدث بالنسبة للمتذوق الذي يحاول قدر المستطاع - تجسيد خبرة الفنان والكشف عما ورائها سعياً إلى معرفة أهداف العمل والاستمتاع به.

وهناك كثيرون من العلماء الذين يؤيدون هذا الرأى فيذهبون إلى أن عملية الخلق عند الفنان لا تعنى أكثر من إعادة خلق هذا العمل الفنى بالنسبة للمتذوق أو المشاهد وعلى هذا النحو جعل فاليرى Valery من "الإبداع الفنى" عملية بطيئة لا مجرد إلهام سريع مفاجئ فهو يشير فى المقدمة التى صور بها دراسته لمنهج ليوناردو دافنشى إلى أن الآلهة إنما تجود علينا عن طيب خاطر بمطلع قصيدتنا، وما علينا بعد ذلك إلا محاولة صياغة البيت التالى:

ويعد رأى جون ديوى John-Dewey من بين الآراء التي أيدت هذا الاتجاء فقد ذهب في دراسته للفن إلى تحليل "الخبرة العادية" بحجه أنه لا سبيل لنا إلى فهم "الظاهرة الجمائية" في أسمى صورها إلا إذا بدأنا

بدراستها فى شكل الففل⁽¹⁾. ومعنى ذلك أنه لابد من العمل على إعادة الاستمرار وتأكيد أسباب الاتصال بين الخبرة الجمالية من جهة، وعمليات الحياة السوية من جهة أخرى.

ويرى "ديوى" أن المتذوق لعمل فنى معين أنما يعيد خلقه من جديد، على غرار الطريقة التي خلقها بها الفنان المبدع.

وهناك آرارء تقرق بحسم، بين المتذوق للفن، والفنان على اعتبار أن شعور التعقل يغلب على حالة المتذوق للفن، فالمتذوق أو المشاهد يتعمق في تأمله ويستند إلى عقله، في حين أن عملية الخلق الفني التي نتأثر بصورة مباشرة برغبة التنفيذ والتي تحول الفنان إلى طاقة من الفعل والحركة يستطيع بها التأثير على المحيط الخارجي فيرسم صورة أو يعزف مقطوعة موسيقية، أو ينحت تمثالاً ... أو ما شابه ذلك من شتى أنواع الفن. وهذا النشاط أو المظهر الفعال هو النشاط السائد في عملية الخلق، أما شعور المتذوق فإنه يمكن أن يكون شعوراً كلياً أو استطيقياً لأنه يتعلق بأى موضوع يستشعر المتذوق حاله بالقيم الجمالية، استطيقياً لأنه يتعلق بأى موضوع يستشعر المتذوق حاله بالقيم الجمالية، سواء تمثل في أحضان الطبيعة، أم في الفن المصنوع في العالم المادي، في حين أن عملية الخلق الفني تنصب على مدى خبرة الفنان حينما تتركز الخبرة— على عمل إنساني، أو إبداع فني.

ولا يتوقف مجال الخبرة الفنية عند حد المتذوق والفنان بل يتعدى ذلك إلى مسألة تقييم الأعمال الفنية، والحكم عليها، وهو الأمر الذي يقاس به خبرة الناقد الفنى الذي ترجع أهمية عمله إلى ما يتضمنه من قياس جدة وجمال هذه الأعمال.

⁽¹⁾ Dewey, John: Art as experience P. 84. N.Y.1939.

مما سبق يتضح لنا أن الإنسان يقف إزاء الجماليات والفنون في محاور ثلاثة فهو حين يفكر ويحلل موقف ما، ويتأمله عقلياً يكون فيلسوفاً، وعندما يتنوق الفن، أى يحدس إبداع الأعمال الفنية، ويستمتع بما ينطوى عليه من لمسات سحر ويهاء، يكون عندئذ متذوقاً، وحين يعبر عن آرائه في شتى أنواع الإنتاج الفني محاولاً تقييمه وإلقاء الضوء عليه ففي هذه الحالة يكون ناقداً.

د- بين الخيرة الجهالية، والخيرة العهلية:

تتميز الخبرة الجمالية عند تذوق العمل الفني بموقف مغاير، لما تتصف به خبرتنا العملية في الحياة العادية ذلك أننا ننظر للأشياء في الحالات العادية بنظرة نفعية، وهنا تتسحب الرؤية النفعية على الأشياء المحيطة بنا فنحن ننظم سلوكنا، ونتجه إلى تحقيق أغراض مرسومة منه تتحدد وفقاً لها مسيرة حياتنا، وهذه الخبرة الحياتية بمفهومها النفعي لا صلة لها بالخبرة الجمالية التي تتميز بالتنزه عن الغرض (1). وهذا ما يتضح لنا عند دراسة فلسفة "كانت" في الجمال عندما ذهب إلى تعريف الحكم بالجميل، وميـز بينـه وبـين الحكم على شيء باللـذة أو الخيريـة على اعتبار أن صفة الجميل هي تلك التي تعجبنا بصورة منزهة عن المسلحة، حيث يصبح موقفنا من العمل الفني في هذه اللحظة موقف العاشق للجمال لا موقف المنتفع منه، فنحن لا نحتاج الجمال للاستفادة منه في سلوكنا، أو في حياتنا العملية ولكن نظرة المنذوق للعمل الفني في نظرة لذات الجمال، أو بمعنى آخر "للجمال في ذاته" فهي رؤية منزهة عن المصالح والأهواء والمنافع.

⁽¹⁾ Feldman.V: L' Esthetique Française, Alcan, Paris 1936. P35.

لقد شغلت مسألتى الخبرة العملية والفنية الكثير من علماء الجمال الذين اختلفوا بصددها وفسروها، واهتم الكثير منهم بوصفها، ومن بين من وصفوها الناقد الإنجليزى ريتشاردز من مؤلفه "مبادئ النقد الأدبى" فهو يقول: عندما نتأمل لوحة فنية، أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع إلى معزوقة موسيقة، فإننا بذلك لا يكون قد فعلنا شيئاً كثيراً عما نفعله عندما نذهب إلى معرض للفن، أو حين نرتدى ملابسنا في الصباح (1).

ويعنى ريتشاردز بذلك أن التجربة الجمالية ليست تجربة خاصة أو فريدة من نوعها تقوم على عنصر خاص لها لكنها تتميز بنوع من التآلف، أى تآلف العناصر التى تتركب منها وذلك عن طريق الإحساس بالجمال، ذلك الإحساس الذى تتحول معه فوضى الدوافع Motives بالخمال، ذلك الإحساس الذى تتحول معه فوضى الدوافع فإن الجمالية المنفصلة إلى نوع من الاستجابة Reponse المنظمة، ومن ثم فإن الجمالية تعنى القدرة العالية على التسيق بين مجموعة الدوافع المنفصلة، والمختلفة لدى الإنسان مما يتولد عنها في نهاية الأمر ضرب من اللذة والتوازن، وهما يسهمان في إحداث الشعور بالمنفعة الجمالية، لذلك فإن دور الخبرة الجمالية هنا، يعنى تسيق وتحويل دوافع الإنسان، وبالتالي مشاعره لكي يصبح في حالة توازن، ولذه باعتبار أن هذه الحالة تمثل الأساس الجوهري لأى شعور بالمتعة الفنية أو اللذة الجمالية.

أما جيروم ستولينتز فيقول عن الخبرة الجمالية ودراسة علم الجمال: "إن من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية، وهذا يعنى ضرورة اكتسابنا لأكبر قدر بمكننا اكتسابه من المعرفة الواقعية عن

 ⁽¹⁾ جيروم ستولنينز – النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية ترجمــة د.فــواد زكريـــا ~
 المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط2 – 1981.

الفن، وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع، فمن الواجب أن يكون من المكن فهم أى شيء تقوله عن الفن من خلال التجربة المينية" (1).

وهـذا الـرأى يـريط بـين خبرتنا بالجمـال، أو دراسـته وضـرورة اكتسابنا لأكبر قدر ممكن من معرفة الفن الواقعية.

ويرى العالم والفيلسوف الأمريكي التجريبي جون ديوى Dewey أن الفارق ليس كبيراً بين الخبرة الفنية والخبرة العادية للحياة اليومية، وهو يحاول بذلك أن يعطى دوراً كبيراً في الحياة بل ويجعلها أساس للمعرفة والتربية والأخلاق والسيامية ولم يستثن من ذلك مجال الفن الذي أكد على دور الخبرة الكامل فيه، الحر من القيود والموانع التي تعوق اكتماله ونموه يقول ديوي في هذا الصيد: أن الفن في صورته إنما يجمع بين علاقة الفعل والانفعال أو بين علاقة الطاقة الصادرة، والطاقة الورادة، وهي تلك العلاقة التي تجعل من الخبرة خبرة بمعنى الكلمة ونظراً لاستبعاد كل ما من شأنه آلا يؤدي إلى تحقيق تتظيم متبادل بين عناصر الفعل والإنفعال، أو (التقبل) ونظراً لانتفاء تلك المظاهر والسمات التي تسهم في تحقيق التداخل المتبادل بينهما، فإن الخصيلة الناتجة لابد من أن تكون عملاً فنياً ذا طابع جمالي" (2).

ومن التناقض الذي يبدو غريباً على فلسفة ديوي الذي عرف باتجاهه البرجماتي أنه يجعل من الخبرة الجمالية عنصراً رئيسياً في

 ⁽¹⁾ جيروم ستولنيتز ~ النقد الفنى، دراسة جمالية وفلسفية ترجمــة د.فــواد زكريـــا ~
 المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط2- 1981.

⁽²⁾ Dewey, John: Art As Experience N.Y.1939 P. 212. وللكتاب ترجمة باللغة العربية للدكتور زكريا إيراهيم مراجعة وتقديم: الدكتور زكسى نجيب محمود دار النهضة العربية 1936.

فلسفته باعتبارها تفاعل يحدث بين الكائن الحى، والبيئة بغرض إشباع حاجة الإنسان.

وعملية الخبرة الجمالية عند ديوى تستغرق زمناً معيناً بحيث يكون لها وحدة تستمد من حاضر سعيد بمتد له مستقبل وهذا الرأى الحديث لديوى يتشابه الى حد كبير مع ما ورد عند أرسطو بشأن الصفة الزمانية في فن المسرحية التي تبدو في صورة كل واحد، بيد أن لها بداية ووسط ونهاية.

والخبرة الجمالية من وجهة نظر ديوى توجد فى سياق الحياة اليومية العملية، إذ أن كل خبرة عادية سواء تمثلت فى صورة عملية، أو فى مجرد أداء لعمل يدوى يتسم بالنجاح إنما تحمل الطابع الجمالى.

مما سبق يتضح لنا أن الخبرة الجمالية ليست وقفاً على زيادة المتاحف، أو ارتياد الممارض، والقراءة في المكتبات فحسب، لكنها تكمن في أي عمل يحقق للإنسان حين يكتمل نوعاً من البهجة والسعادة، فالطابع الجمائي يقل أو يتلاشى في حالة الأعمال التي لم تستكمل أو التي لا تدخل في سياق ترتبط فيه مقدماتها بنهاياتها، أو بما يستتبعها من أعمال وخطوات جديدة.

ويرى ديوى أن الآلية هى العدو الأول للخبرة الجمالية ومن ثم فإن الموسيقى الشعبية والأخبار الاجتماعية والواقعية التى توردها الصحف على صفحاتها إنما تعد من أوضح وأجمل الخبرات التى يعيشها الإنسان من حيث أنها تكاد تقترب من الحياة العادية، والخبرة الواقعية للفراد الذى يستريح حين يريط العلل بمعلولاتها وبنظم سلوكه وفق احتياجاته، وما يرغب فيه وهذا التنظيم الذى يمارسه الإنسان في حياته ينسحب من وجهة أخرى على مجال الفنون فينظمها بدقة، ويتقلبها ببهجة وارتياح.

ويرى ديوى أن السمة الجمالية لأى شيء إنما تتاتى من توافر عاملين هما عامل التنظيم من جهة وعامل التأليف من جهة أخرى إذ أن عمل الفنان يحتاج للتنظيم، ثم التأليف بين المواد بعضها لبعض لإخراج عمل فنى جدير بالإعجاب، أو لخلق عمل فنى مبدع، وهذين العاملين (التنظيم والتأليف) يتبعهما المتنوق أسوة بالفنان لأنه يمر بنفس المراحل التى يمر بها الفنان فى سبيل تمثل موضوع فنه ومن ثم محاولة تقييمه والحكم عليه.

وفى ضوء ما سبق يتضح لنا أن الخبرة الجمالية تقترب إلى حد كبير من الخبرة العادية أو العملية وليس ثقة فرق بينهما إلا فى اتصاف الأولى بالترتيب والنظام والانسجام مما قد لا نصادفه كثيراً فى خبراتنا العادية.

إن الخبرة الجمالية متعلقة بالإنسان، ولذا فهى خبرة تصطبغ بصبغة إنسانية يمارسها الفرد فى مجتمع ما ومن ثم تصبح ظاهرة إجتماعية تعيش وتتغلل داخل المجتمع فهى ليست فريدة من نوعها، منعزلة عن مجريات الأحداث، منغلقة على ذاتها، تتأى عن خبرات الحياة وهذا ما أشار إليه ديوى وريشاردز بيد أن تعدد الاتجاهات والآراء فى مسألة الخبرة الجمالية قد جعلت بعض النقاد المعاصرين يعارضون هذا الرأى السابق ويذهبون إلى أن الخبرة الجمالية تكون فى استقلال تام عن خبرات الحياة العادية.

ويعطى الفن الحديث اهتماماً للخصائص الموضعة للقيم الجمالية في العمل الفني كما يحاول إبراز العمل الفني باعتباره بعيداً عن جوانب الحياة الإنسانية ومنفصلاً عن تأثير الواقع ولذلك فإنه يجرد الفن من أي عنصر إنساني ويعني بذلك أنه لكي ننظر إلى منظر ما في

الطبيعة من خلال نافذة مثلاً، أو من خلال باب مفتوح فإنه ينبغى علينا أن نركز أنظارنا وانتباهنا الكلى صوب هذا المنظر فيكون هذا المشهد الطبيعى هو الوجهة الأولى والأخيرة لرؤيتنا معنى ذلك أننا لو تفحصنا النافذة - مثلاً - أو الباب في حد ذاتها فسوف تنتهى قيمة المشهد الطبيعى تماماً ولن تبقى منه سوى مجرد بقع تشير إلى اللون ومعنى ذلك أن رؤية المشهد الطبيعى يلغى في نظر هؤلاء رؤيتنا للنافذة والعكس صحيح ويؤيد هذا الرأى روجير فرى Roger Fry والناقد الانجليزى كليف بل Clive Bell اللذان يؤكدان أنه إذا ركزنا المتمامنا على الصورة الفنية فإنه يستتبع هذا الاهتمام الشعور بدرجة عاليه من الإحساس والانفعال الجمالي البحت الذي يختلف بصورة كبيرة عن درجة انفعالنا واستجاباتنا التي نحس بها في حياتنا العادية من حيث أن العمل الفني ينطوي على عناصر معينة وتنظيم معين لا يتمكن معظم الناس من رؤيته وذلك لاختلاف هذه الرؤية العملية.

إن الانفعال الجمالي مثلاً في فن التصوير يستمد من التقدير الجمالي للصور المعبرة Significant Form وهي تلك التي تتكون من تركيبات معينة الخطوط وألوان وزوايا وأبعاد تشعرنا بالجمال. وهذا هو ما ذهب إليه كليف الذي حاول الفصل بين الجميل في الطبيعة، والجميل في الفن فالجميل في الطبيعة من أزهار وأشجار وطيور وحيوانات إنما تعد جميلة من حيث هي كذلك في الواقع لأن جمالها لا يثير فينا وجداناً فتصبح رؤيتنا لها رؤية عادية تصرفنا عن مجرد النظرة الجمالية التي تبني على قيم الفن الصورية مثل تركيب الخطوط والألوان والأبعاد والزوايا في التصوير أو تركيب الأصوات في الموسيقي لذلك فإن كثيرين من الفنانين يجتهدون في إضفاء لمسات الواقع في

أثناء تصويرهم للطبيعة فيستخدمون الألوان والظلال والخطوط. ويدلل روجر على هذا الرأى بقوله عندما نكون بصد تذوق أى عمل فنى، فإننا لا نكون بحاجه إلى إحضار أى شيء من واقع الحياة ليس ذلك فحسب، بل ولا حتى مجرد معارف أو أفكار أو انفمالات تتعلق بهذه الأشياء لأن الفن يكون نقله من عالم النشاط إلى عالم استطيقى "جمالى" متسام فتصبح عند هذا الحد في منأى عن شواغل الحياة" (1).

ومن تحليل هذه العبارة لروجر تتضح لنا أمور ثلاثة هي :

أولاً: أن التذوق الفنى لعمل ما ينصب بصورة كلية ومطلقة على الموضوع الفنى وحده.

ثانياً: أن هذه الممارسة للعمل الفنى تقتضى من الإنسان أن يخلص عقله من تشبيهات الحياة الواقعية لهذا العمل، أى من أفكاره عنه ومن انفعالاته وإحساساته تجاهه.

تالثاً: أن الفن يصبح وفق ذلك نقلة روحية وعالية وموجهة للفن الصورى في الشكل، والحركة، والخط واللون، والظل بدون مراعاة لأي تشبيه بالواقع ومن هنا يصل المتذوق إلى أسمى مراتب البهجة لأنه عندئذ يكون قد ألقى بمشاغل الواقع وصوره وفكره عرض الحائط.

وعلى أية حال فمهما اختلفت وجهات نظر الباحثين فى الاستطيقا حول موضوع الخبرة الجمالية، ومهما تعددت اتجاهاتهم ونظرياتهم فالأمر الذى لا شك فيه أن الخبرة الفنية تتميز بطابع فريد وخاص يجعل منها موضوعاً مستقلاً وبعيداً عن شتى خبرات الحياة (2).

⁽¹⁾ Fry, Roger I: Vision and Desgin New York Meridian 1956 P35.

⁽²⁾ Alain Ch Propose Sur L' Esthetique, P.U.F Paris 1949 P 31.

ولذلك فقد حاولنا عرض هذا الاختلاف بين الخبرة الفنية، والخبرة العادية التي نمارسها في الحياة.

عرضنا - فيما سبق - لثلاثة أنواع من الرؤى فى الحياة هى الرؤية العادية والفنية ، والعلمية ، وميزنا بينهم بعد استعراض الخبرة الفنية والعلمية ومقابلتها بالخبرة العادية من الواقع وسوف نعرض فيما سيأتى للتمايز الواضح بين الرؤية الفنية (الجمالية) والنظرة العلمية لموضوعات الحياة من خلال عرض الخبرتين الفنية والعلمية.

بين الخبرة الجهالية، والخبرة العلمية:

لما كانت مهمة العلم هي تحليل الأشياء المركبة وردها إلى عناصرها البسيطة، ومن ثم فقد تحددت مهمة العالم في وصف وتفسير الظواهر الطبيعية، وإمدادنا بمعرفة العلاقات بين الموضوعات المختلفة، فالعلم يهتم في المقام الأول بكشف العلاقات القائمة على مبدأ العلية Causalite بين الأشياء ولذلك تتحصر مهمته في محاولة وصف الأشياء وعلاقتها بغيرها، مما يساعدها في تنظيم أفعالنا وسلوكنا في ضوء معرفتا للعلاقات والارتباطات التي يكشف عنها العلم.

وعلى الرغم من أن العلم يقوم بدور فى دراسة ووصف وتحليل الظواهر بيد أنه مع ذلك لا يستطيع تقريب المسافات بيننا وبينها ، بل لغله على العكس يباعد بيننا وبينها لما يقدمه من تحليلات وعلاقات كثيرة مختلفة ومتشعبة ومن ثم اتصفت الرؤية العلمية التحليلية بالارتباط Connection على عكس ما يحدث فى الرؤية الفنية التى تجعلنا نركز انتباهنا فى موضوع الفن ذاته ، أكثر مما ننظر فى علاقاته بالأشياء الأخرى، ولهذا فإنها تقرينا من تقدير قيمته الجمالية ، فالحق أن قيمة الإنتاج الفنى لا تتحدد إلا بالتركيز عليه وعزله عن غيره من

موضوعات (1). ومن ثم يكون الانعزال Isolation هو العملية الأساسية في التذوق الفني، فنحن لا نحس بالجمال في الوضوع الفني إلا إذا عزلناه عما يحيط به من أشياء، ونظرنا إليه وحده منفصلاً عن غيره من أشياء حتى يتسنى لنا رؤيته، وتحليله والإحساس بدرجة إبداعه وجماله، فالعمل الفني هو ذلك النوع من الأعمال الذي يهدف إلى جذب انتباهنا إليه بحيث نراه وكأنه في عزلة عما حوله فلا نرى شيئاً جانبه أو حوله (2). وهنا فإننا نتمكن من إصدار حكم جمالي سليم، أو تذوقه فنياً، وهذا عكس ما يحدث في دراسة الظواهر العلمية التي تقدم لنا حقائق واضحة ترتبط فيها العلل بالمعلولات كما ترتبط ظواهرها بغيرها من ظواهر أخرى (3).

وجدير بالذكر أن هذه الرؤية الفنية التى تستقل بالعمل الفنى، وتحسه فى إبدعه المطلق بعيداً عن الأشياء ومعزولاً عما يحيط به إنما هى رؤية تنظر إليه باعتباره خلقاً منفرداً، وله وجوده الخاص، وكيانه المستقل على نحو ما أشار إلى ذلك كروتشه الذى رأى أن الفن حدس أو عيان وليس "واقعة مادية" لأن منهج العلم إنما ينسحب على حائتى الظاهرة الفيزيائية، والواقعة المادية وهو منهج يستخدم التحليل والتقسيم، ويقيم علاقات ترابط بين الأجزاء بعضها البعض وهذا ما لا يتفق مع طبيعة العمل الفنى الذى إذا ما نظر إليه من خلال هذا المنظار المادى، أو الفيزيائي لتحول العمل الفنى للخلاق المبدع إلى ظاهرة علمية عادية تجريبية، ومن ثم فقد قيمته الروحية باعتباره عملاً فنياً له خلقه عادية تجريبية، ومن ثم فقد قيمته الروحية باعتباره عملاً فنياً له خلقه

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

الخاص وكيانه الخاص المستقل عما عداه وأحكامه الخاصة المنفصلة عن الهوى أو المنفعة.

إن الفن على هذا النحو- وكما يصوره كروتشه ليس من قبيل الأفعال النفعية ولو أنه تحول إلى ذلك لأصبحت الأعمال الفنية مثل العلوم سبواء بسبواء تدرس لتحقيق أهداف عملية للإنسان، ولأصبح تصوير الطبيعة في مجال الفن متشابه في أهدافه مع تسخير الطبيعة عند الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت Decartes, R الذي كان يهدف من منهجه السيطرة على الطبيعة وتسخيرها لخدمة مصالح الإنسان (1).

إن الرؤية الفنية ذات الطابع الاستطيقى هى ذلك التأمل السريع، والحضور النفسى، والشعور بالانسجام والبهجة "إنها" الحدس على حد تعبير كروتشه الذى لا تمسه المادة لأنه وجدان خالص، ولا يطبق عليه منهج العلم الذى يختص بالتحليل والتقسيم والتجزئ ويهدف إلى تحقيق القوانين العملية بغرض تيسير الحياة - لأنه شعور خالص خال من شوائب الحس وعلائق المادة.

إن النظرة الفنية عند كروشه "لا تعنى أكثر من اللذة المطلقة بالجمال في ذاته، فمثلاً النظر للشمس في ساعة الفروب حيث يختفي نصفها تحتها سطح ماء البحر ويظل النصف العلوي- في لونه البرتقالي- مستودعاً العالم الأفق البعيد الذي يلتقي فيه ماء البحر بزرقة السماء، إن هذا المشهد الطبيعي الجذاب يجذب انتباه الكثيرون من عشاق الفن فيحسون به بصفة كلية ويتذوقونه في رؤية فنية سامية عن الغرض، أما موقف العالم الطبيعي له الذي يفسر هذا المنظر الطبيعي

Descartes, Discours de la Methode oeuvres de Descartes, M Jules Simon P.U.F. 1937 P 121.

الساحر من الناحية العلمية فيفسره بقوانين العلم، والعلية ويحاول الربط بينه وبين ظواهر البحر والسماء كما يحاول إيجاد أسباب اللون الأحمر البرتقالى الذي يظهر في ذلك الوقت وتفسيره علمياً، وفلكياً وذلك بالربط بين الظواهر بعضها البعص، والبحث في علاقتها السببية، وهذا الأمر يختلف تماماً في حالة الرؤية الفنية، فالعمل الفني هو الذي يوجه انتباهنا إليه وهو في عزلة عن الأسباب والمسببات، والتقسيرات بحيث يبدو موضوعاً كلياً يستحوذ على شعورنا ولذتنا (1).

وتجدر التفرقة بين الارتباطات العلمية وغيرها فالكثير من الموضوعات الخرافية والجزافية و الوهمية تقدم لنا ارتباطات غير علمية كما أن هناك بعض الموضوعات التي تجذب انتباهنا وشعورنا الجمالي، وهي في ذات الوقت لا تقدم لنا فناً أو موضوعاً له تقديره لدى جمهور المشاهدين.

والحق أن كلاً من الظاهرتين الفنية والعلمية مستقلة تماماً عن الرغبات والدوافع الفردية المتعلقة بكل شخصية على حدة، لأنهما تمثلان في المقام الأول مطالب الجمهور أو المشاهدين (المتنوفين) أي أن المعرفة الفنية والعلمية تتطلب نوعاً من الوجود على حد تعبير (كانت) الذي يحكم على الذوق الذي ينطبق على الجميل بأنه حكم كلى وضروري، ذلك أن الشيء الجميل إنما يفقد إذا لم يتمتع بصفة الشمولية والدوام (2).

مما سبق يتضح لنا مقدار الفارق بين منهج العلم القائم على فهم ارتباطات الموضوع بغيره، والتي تتحدد في ضوئها مهمة العالم، فهو يقوم

⁽¹⁾ Alain: Propose.

⁽²⁾ Mant.E: Critique des Jugement Vrin 1914 P54.

بمحاولة تقديم الحقيقة العلمية بكل ارتباطاتها لكل زمان. ومن ثم فإن الحقيقة تتسم عنده بالثبات، فالحقيقة التي يصل إليها العالم ويعتمد فيها على الوقائع الموضوعية لا تتغير بدونه ما دام أن غيره سوف ينطلق من الوقائع التي اعتمد عليها، فقد ظلت نتائج تجرية الضغط الجوى مثلاً عند تورشلي قائمة وثابتة إلى أن جاء من العلماء الطبيعيين من حسن فيها، وطور في نتائجها فالاتجاه العلمي يكون دائماً في خط مستقيم، كما أن الإنجازات العلمية تتجه دائماً إلى التطوير والتحسين مع ثبات التجرية الأولى فتتلاحق الأجيال ليعرف الثاني منها ما غفل عن الأول من حقائق ومسلمات العلم وعلى هذا النحو يتحقق تطور العلم (أ).

أما بالنسبة للفن، فالموضوع الجمالي يتميز بكثرة التناول، وتعدد الآراء والشخصيات حوله، لأن الحكم عليه وتقييمه يرجع إلى شخصية ووجدان الفنان أى المتذوق للفن وهذا يعنى أن موضوع الجمال يتوقف على الشخصية وبالتالى فإن أحكامه تختلف من فرد إلى آخر⁽²⁾. ومن ثم فهى أحكام ذاتية نسبية وليست موضوعية على غرار ما يحدث في مجال العلم فالأعمال الفنية الصور التي خلدت في تاريخ الفن تختلف وتتغير ملامحها من يد فنان لآخر حتى في مجال الأدب، فإن موضوعات الشعر الواحدة يمكن أن تقال من ألف شخص، وعلى ألف لسان، وتحت تأثير ألف قريحة.

وهكذا تكون موضوعات الفن متنوعة متباينة تختلف باختلاف الشعراء والمصورين والكتّاب والمثالين ومع هذا يبدو العمل الفني منسحباً عليه صفة الاستمرارية فالفنان الذي يقدم عمل جيد، إما يحاول

⁽¹⁾ Alain: Propose.

⁽²⁾ Ibid.

أن يخلع عليه طابعاً جمالياً مستفيداً بذلك من الخبرات الفنية الطويلة التى مر بها الفن⁽¹⁾. والتى يقدم بها الفنان معانى عديدة للأشياء ينتهى منها إلى معرفة القيم Values على عكس العالم الذى يحاول تفسير وتحليل المسانى التى يصل إليها الفنان ويقدمها في صورة "القواني" Lois. (2).

و- العلة بين الفن والعناعة:

اتضح لنا- من قبل- التمايز الواضح بين الخبرات الثلاثة، الجمالية والعلمية والعملية، وفي هذا الموضوع نبحث في الصلة بين مجالي الفن والصناعة وذلك عن طريق المقارنة بين الموضوع الجمالي والموضوع الاستعمالي.

ولقد انتهيت في عرضنا للموضوعات السابقة إلى أن العمل الفني بما يحتويه من صبغة جمالية لا يخضع لأحكام الواقع، بل إن معاييره تناى عن محيط الطبيعة بيد أن ذلك يدعونا إلى أن نميز بين نوعين مختلفين من الإنتاج البشرى هما: الإنتاج الفني، أو ما يسمى (بالموضوع الجمالي) من حيث أن الجمال هو موضوع الفن Objet estheique والإنتاج الصناعي أو ما يسمى بالموضوع الاستعمالي أو الصناعي حيث تكون المنفعة أو الاستعمال هو موضوع الصناعة L'obejt vsuel تحون المنفعة أو الاستعمالي أو الصناعي مجموعة من الخصائص نذكرها وللموضوع الاستعمالي أو الصناعي مجموعة من الخصائص نذكرها فيها سياتي:

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

أولاً:- أن الموضوع الاستعمالي يشير من حيث المسمى إلى غاية معينة، أو وظيفة محددة من صنع من أجلها، فإن صناعة شيء بيد إنسانية وباداة بشرية إنما ينطوى سواء عرفنا الغرض من صناعته أم لم نعرف على وظيفة نفعية للحضارة الإنسانية (1). فهو يتناول موضوعاً حضارياً يتناسب مع مجهود الإنسان ويتوافق مع مشاريعه ومثال ذلك أن البحث في الحقريات أو الآثار القديمة التي ربما لا نستطيع فهم فحواها، أو الغرض منها يفيد الصناعة أو الاستعمال لأن موضوعاتها تتضمن منفعة أو وظيفة ما.

ثانياً:- يتميز الموضوع الاستعمال بالصبغة الإنسانية لأنه يمس حضارة الإنسان ويتلائم مع احتياجاته، كما يتوافق مع مشروعاته ورغباته، بيد أنه لا ينطوى على أى صبغة تعبيرية، أى أنه لا يعبر عن أى شيء ومن ثمة لا يخاطب وجداننا أو مشاعرنا ولا يحرك فينا عاطفة بل كل ما يستلزمه منا هو السلوك الاجتماعي فهو لا يرغب إلا في حسن استعماله (2). وما سوف يترتب على ذلك من نمو الاقتصاد وتنظيم المجتمع.

ثالثاً:- الموضوع الاستعمالي جسر يعبر من عليه الإنسان إلى عالم التقدم والحضارة لأن تعلم الآلة يعد من بين الخبرات الاجتماعية التي يكتسبها الإنسان عن طريق التعلم.

وعلى هذا النحو يستطيع الفرد في أى مجتمع ممارسة التعليم وإجادة استخدام الآلة التي يترتب عليها زيادة الإنتاج وفي حجم العلاقات

Dufenne M. Phenomenologie de L 'experience esthetique Vol 1.1 P.P 125-135.

⁽²⁾ Ibid.

التجارية ، كما يستفيد منها في تحقيق الأهداف الحضارية ، لذلك يسمى العلم جاهداً إلى استخدام الآلة ، وتوسيع نطاق استخدام الألف ، وتوسيع نطاق استخدام الموضوعات النفعية والاستعمالية في سبيل تتمية المجتمع وتحقيق تقدمه الحضاري (1).

وفي حين تدفعنا الموضوعات النفعية أي الموضوعات ذات الصبغة الحضارية إلى العمل وبذل الجهد والتحرك السريع نجد أن الموضوعات الجمالية أو الفنية تدعونا إلى التأمل، وإطالة النظر فيها، وسير أغوارها والحكم عليها على عكس ما يحدث في الموضوعات الحضارية التي تدفعنا إلى استخدامها، ومحاولة توظيفها بما يتلائم مع مصلحتنا وإزدهار مجتمعنا. ومن ثم فإن العمل الحضاري (الموضوع الاستعمالي) يحقق النتيجة المرجوة منه في حين يظل الموضوع الفني (الجمالي) بعيداً عن مجال المنفعة أو الاستعمال لأن الهدف منه وجداني بحت، ونفسي خالص، لا صلة له بتحقيق أغراض عملية، وكل ما يهدف إليه هو تحقيق اللذة الجمالية، والشعور بالسعادة النفسية والراحة وهكذا تتحصر فائدته في إمتاع المتذوقين والفنانين فحسب فإن جمال أي مقعد ، أو منصدة لا يودي إلى متانبة وعتاقية المبنى المعماري. كما أن سماع قصيدة شعربة، أي مقطوعة من الموسيقي لا تخدم الواقع الذي أعيش فيه ولا تسهم بفاعلية في حل مشكلة ما بالنسية لي ولذلك فإن مبدأ الوظيفة أو المنفعة يتلاشى من مفهوم الاستعمال الجمالي أو الفني. وقد تبدو لي بعض الأشياء التي أستخدمها في حياتي قبيحة، أو خالية من عنصر الجمال غير أنها مع ذلك تحقق نفعاً كبيراً ، وتؤدى وظيفتها على أكمل وجه، فالمقعد الذي نستريح عليه قد يبدو في صورة غير جميلة أو

⁽¹⁾ Ibid.

لا ينطوى على أى سمة جمالية غير أنه مع ذلك يحقق لنا نفعاً عظيماً، فنحن نجلس عليه لكى نستريح، ويكون هدفنا الرئيسى من استعماله هو طلب الراحة والجلوس، وحيث لا يقلل من فيمة هذا الهدف كون المقعد جميل المنظر أو غير ذلك فالإنسان حين يطلب راحته الجسمائية لا يلقى بالاً إلى زخرفة المقعد أو ما ينطوى عليه منظر جميل.

ورغم أن الإنسان يصب اهتمامه على موضوع منفعته أو ما يستعمله بيد أنه ينحو ناحية الفن الجميل والمظهر الحسن الذى يبدو عليه هذا الموضوع فمجال البناء لا ينفصل عن فائدته أو منفعته يقول "ميترو" Munro في تعريفه للصلة بين الموضوعين الجمالي والاستعمالي.

"إن قيمة الأشياء لا تنفصل عن وظيفتها أو فاتدتها ولو اتجه الفنانون إلى الاهتمام بالمظهر الخارجي للأشياء وحاولوا تجميلها دون مراعاة وظائفها لظهر إنتاجهم ضعيفاً وافتقد إلى الجودة" (1).

وضى ضوء الصلة بين الموضوعين الجمالي والاستعمالي نظر البعض إلى الفن في بعض العصور - باعتباره شيئاً كمالياً أو ترفاً عند الأثرياء من غير المكافحين من عامة الشعب الذين يسعون لكسب قوتهم بالعمل والاجتهاد.

اتضح لنا- مما سبق- الفارق بين الموضوعين الاستعمالى، والجمالى، فالأول كان مثار اهتمام علماء الجمال المعاصرين الذين اهتموا بإظهار الجانب الصناعى فى الفن باعتباره عملاً أدائياً يستلزم الجهد، ويقتضى مراناً وتخصصاً ودراسة مهنية (2).

⁽¹⁾ Munro, The: Art et Lours Relations Mutuelles P.U.F 954 Trad France Par M. Dufrenne P 109.

⁽²⁾ زكريا إيراهيم: الفنان والإنسان، مكتبة غريب ص 82.

أما الموضوع الجمائى "الفنى" فيقف أمامنا نشاهده بعيوننا ونلمسه بأناملنا، ونستمع اليه أو نميل إليه بعواطفنا أو ننجذب نحوه "بوحدانتا" أن العمل الذي يستأثر بمشاعرنا وحواسنا دون أن يكون لنا ثمة غرض أو منفعة منه.

ولكن هل يمكن - فى ضوء ما سبق أن يصبح الموضوع النفعى موضوعاً جمالياً، وبالتالى هل يستطيع الموضوع الجمالى من جهة أخرى أن يحقق بعض الوظائف النفعية؟

ولو صح ذلك فهل يمكن أن يعد جمال موضوع ما مقياساً لما يحققه من نفع أو فائدة؟

إنسا لمو نظرنا حوانا لوجدنا أن التداخل يبدو عميقاً بين الموضوعين الجمالي والصناعي، فالصناعة L' industrie لا تعد نقطة بدء للفن فحسب بل تلعب دوراً جوهرياً في إبرازه، وهنا يصبح التداخل ضروريا بينهما فالشائع أن كل صناعة موجودة، لابد وأن تدخلها لمسة فنية، وأن التطور الحديث في الصناعة، واستخدام الأدوات قد جعل للفن دوراً كبيراً فيها (1) فصناعة أدوات الطعام والأثاث، وكذلك صناعة تشييد المباني، وصناعة الأجهزة الكهريائية وغيرها من الصناعات... إنما تتطلب قدراً من الزخرفة والألوان، وهذا التجميل الذي يحدث في الصناعة إنما يتوافق بقدر الإمكان مع وظيفة الأداة أو الآلة. حتى يتحقق التسيق والانسجام بين الصناعة، وما تظهر عليه من شكل فتي جمالي. وهذا ما يبرزه في المعمار الذي يذهب الكثيرون من علمائه ومهندسيه إلى أن أروع وأجمل ما يمكن أن يتزين به أي بناء يكون في

⁽¹⁾ Lalo,ch: Introduction a L' Esthetique, Paris Colin 1912 P43.

الشئ الذي يتلاثم مع وظيفته وهنا يحدث التداخل بين الوظيفة (الصناعة) والفن.

وعلى نحو ما سبق يتضح لنا وجود تداخل بين الوظيفة النفعية، والجمالية فيما نستعمله من أدوات في حياتنا فنحن لا نستطيع الفصل بين قيمة البناء، أو المقعد أو الملبس وبين وظيفتهم أو فائدتهم في حياتنا، ولكن ذلك يدفعنا إلى التساؤل عن ارتباط الأشياء الجميلة بما تحققه لنا من نفع، أو فائدة عملية؟ بمعنى هل يمكن أن يكون البناء الجميل هو ذلك البناء القوى الراسخ الذي يقاوم الزمن؟ وهل يكون المقمد الجميل المنظر المريح في استعماله إن كل هذه التساؤلات يمكن أن تحد إجابتها الوافية إذا ما عرضنا لفن الممار L'architecture الذي يهتم بالقيمة الجمالية، التي تعد من قبيل الاعتبارات التي يصبو العمل الفني إلى تحقيقها، ويقابلها في المعنى انتماء الفكر الجماعي وولائه لمبدأ معين بحيث يصبح هذا الانتماء لا إرادياً وغير مقصود فيظل هذا المبدأ سببا أساسيا لملائمة العمل الفنى لروح المجتمع أما إذا تطورت الصناعة وبلغت مرتبة الفن في سموه فإنها تصبح كالفن سواء بسواء لا تبغى مصلحة بل تتحول إلى لهو أو لذة خاصة $^{(1)}$.

إذا عدنا إلى البحث في مجال الفنون وأنواعها فسوف نجد أن فن المعمار يعد من بين الفنون التي لا تعتمد على التقليد أو المحاكاة، كما هو الحال بالنسبة للفنون الأخرى (2). أما فن الموسيقي فإنه يعتبر من أقرب الفنون إلى فن العمارة من هذه الناحية، فهما لا يقلدان الطبيعة

⁽¹⁾ Basch, F: L'esthetique de kant, Alcan Paris 1920 P422.

⁽²⁾ Tainer,H: Philosphie De L'Art Tome 11,11 3 E,Paris Hochette 1909, P 82.

ولكنهما يعبران عنها أما الفنون الأخرى فهى غالباً - وحتى عهد قريب- تمثل وتصور الأشياء من الطبيعة في حين أن فن العمارة يبدع أعمالاً لا يكون لها عادة نماذج مباشرة في الطبيعة.

وفضلاً عن الجانب الإبداعي في فن الممارة، فإنه يتميز بالاعتماد على التلخيص والتجريد لمناصر الطبيعة فيرى البعض أن العمود مثلاً قد أخذ من ساق الشجرة، وأن الجنور التي تثبت الشجرة قد أوجدت فكرة قاعدة للعمود وبالتالي أمكن القول أن تشابكات نهايات الغضون والأوراق قد أوجدت فكرة تاج العمود كما أوحت بالكثير للعمارة القوطية (1).

والفن المعمارى بوصفه اجتهاداً لرمز بيث فينا ديناميكية ما فى حالتنا النفسية، مما يجعل منه فن التأثير فى النفس فالآثار المعمارية المعظيمة التى تمثل الحضارة، إنما قد بنيث بغرض ما، ولوظيفة محددة مثل العبادة أو التعليم أو للاحتفالات أو دفن الموتى. من ثم فلن يعد مبدأ المنفعة يكفى وحده لوصفه أو التعبير عنه بل لابد من تدخل عنصر الجمال أو (العنصر الفنى) وإلا لما كان هناك فرق كبير بين الكنيسة العادية التى يؤدى فيها المصلون شعائر صلاتهم وبين الكاتدرائية الثرية العظيمة التى تعبر عن طراز فنى خاص، وإن كانت فى الوقت ذاته تحقق نفس الغرض التى تحققه أية كنيسة عادية (2).

⁽¹⁾ ألفت يحيى حمودة: نظريات وقيم الجمال المعمارى دار المعارف بالقاهرة 918 ص98 وما بعدها.

⁽²⁾ زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مبردت ص 82.

ي- الموضوع الجمالي والاستعمال الإنساني:

بعد أن بينا فيما سبق الفارق بين الخبرة الجمائية، والاستعمال الصناعى، ومدى التداخل بينهما نحاول هنا إبراز أهمية العنصر الجمالى في الحياة الاجتماعية للفرد وكيف أن يلعب دوراً هاماً في سلوكه وشخصيته فلفة الشعر مثلاً وإن كانت تتضمن كلمات اللفة التي نتوالها في الحياة العادية بيد أنها لو قيلت في سياق الشعر، وبلغة الشعراء صارت لحناً جميلاً وأكسبت من يقرأها شعوراً جميلاً وقاراً لم يعهده من قبل مما يدل على أن الشعور الجمالي أو الموقف الفني يفرض ذاته فرضاً بل ويمتزج امتزاجاً بالموقف الوظيفي أو الاجتماعي الذي يعيشه الإنسان والأمثلة عديدة على ذلك فالأواني الفاخرة والثمينة لا تظهر فوق الموائد سوى في الاحتفالات الكبرى، وكذلك الملابس الثمينة والحلي النادرة التي تتزين بها النساء وأردية الكهنوت الوقورة التي توضع على منكبي الكاردينال في أشاء الحفلات الكنسية وكذلك ملابس القس في أثناء حفلات الزواج الكنسية وغيرها... فضلاً عن الزي الرسمي الخاص الذي يرتديه باحث العلم ومناقشوه في أثناء المناقشات العلمية.

والمقصود بارتداء الملابس الرسمية في مناسبة معينة هو الإشارة إلى دور المعايشة الفنية والجمالية في أنتاء تلك المناسبات بغرض لفت الانتباء والانسجام مع الموقف مما يدل على أهمية الجوانب الجمالية والفنية في حياتنا.

4- العمل الفني والصناعة:

بعد أن عرضنا للصلة بين الموضوعين الجمالي (الفني) والصناعي نعرض فيما سيأتي للفوراق النوعية التي تعيز العمل الفني (الجمالي) عن العمل الصناعي (النفعي). سهات العهل الصناعي (النفعي):

أولاً:- أن العمل الصناعي هو ثمرة العمل أو الذكاء الخالص فهو يعد محصلة الفاعلية الإنتاجية التي يمارسها الإنسان على الطبيعة، عندما يواجهها بذكائه وخبرته لذلك فهو يحمل آثار الفكرة المسبقة لتصميمه والتي تسبب في إيجاده. وعلى هذا النحو تبرز لنا سمة العمل الصناعي الذي تسبق فكرته تنفيذه حتى تقوم بعملية تنظيمه، وتحديده والتحكم فيه على ما يذهب إلى ذلك آلان بقوله: أن العمل الصناعي إنما يتحقق مساوياً للفكرة التي سبقته "(1).

ثانهاً: - أن العمل الصناعي محصلة تصميم آلى بحث يهدف إلى منفعة خاصة أو وظيفة معينة.

ثالثاً:- أن صورة العمل الصناعى تلمح إلينا بأنه "مصنوع" فحسب ولا تعطينا صورة واضحة عن صانعه أى أنها لا تحمل لنا دلالة شخصية، فطبيعة العمل الصناعى تتسم بالطابع الإنسانى، لأنها من صنع أو خلق الإنسان، كما أنها تصنع من أجله حكذلك، لكنه صامت لا يتحدث عن صاحبه ومن ثم فإنه متضمن بكامله فيما يقوم به من وظيفة أو منفعة.

رابعاً:- أن الصانع في العمل الفني يتحول إلى مجرد أداة يمكن عن طريقها تحقيق فكرة.

Alain: Vingt Lecons Sur Les Beaux Arts, Paris Callimard 8 ed 1931, 15 Lecon.

سمات العمل الفنى (الجمالى) :

يتميز العمل الفني (الجمالي) بالميزات التالية:

أولاً:- أنه ثمرة لنشاط يدوى خاص (على عكس العمل الصناعى الذى ينتج عن تصميم آلى) لذلك فإنه لا ينطوى على فكرة مسبقة يفرضها الفنان على الطبيعة. ويحاول تطبيقها بعنف وقوة، لكنه ينطوى على محاولة إبداعية بفرض تحويل الطبيعة إلى روح.

ثانياً:- يمكن تشبيه الصانع في الموضوع الجمالي بحضرة حية Presence Vivante سنتمر ماثلة في صميم العمل الفني، فتسمح للجمهور في كل زمان ومكان بالمشاركة في عالم الفنان الجميل.

ثالثاً:- يتميز الموضوع الجمالى بظهور الطابع الإنسانى بصورة أكبر من الموضوع الصناعى، وذلك لأن العمل الفنى يمثل من قريب أو بعيد صاحبه ولقد أصبح العامل الإنسانى هاماً فى الفن منذ أن أصبح الفنان "مبدأ لتفسير فنه" لأنه يترك على أعماله بصماته الخاصة التى يهتم الباحثون فى علم الجمال بدراستها للوقوف على نوعية الحياة التى يحياها الفنان، والمؤثرات التى يتعرض لها، ومدى انطباعها على أعماله الفنية.

والحق أن لغة الموضوع النفعى أو الاستعمال (الصناعي) لا تشير لنا إلى أى دلالة شخصية على صاحبها في حين أن لغة الموضوع الفنى التى يحدس المشاهدين بها إنما تمثل لغة شخصية تتحدث عن شخصية صاحبها وتعبيره وهو ما يعبر عنه بالأسلوب أو الطراز Style الذي يعنى

الحرفة Lemetier التى يعبر صاحبها من خلالها عن ذاته، كما يصبح متفرداً أي "نسيج وحدة" (1).

وجدير بالذكر أن صنعة الفنان هي جزء هام من أسلوبه، أما الطرز الفني الذي يتبعه أي فنان فيعني به الطريقة الخاصة لـه في النظـر للمادة، ومحاولة معالجتها، وتنظيم الأحجار، وطريقة تركيب الألوان، أو تنظيم الأنفام الموسيقية حيث تتحول تلك المادة الفنية الغير منتظمة أمامه، إلى مادة فنية جمالية تبرز أسلوب شخصية الفنان، ومن ثم تصبح الحرفة بالنسبة لأى فنان بمثابة التوقيع Signature الذي يدل على طابع صاحبه (2). بحيث يكون الفنان أميناً وصادقاً في نقل رسالته وتتطوى عليه شخصيته، يقول ديفرن في موضوع الطابع الشخصي للفن: "يتضح الأدراك الجمال في معرفته الخالصة حينما يركز على موضوع حضور الفنان من خلال عمله" ⁽³⁾. فالعمل الفني هو الذي يترجم عن حالة ما يكتبه عنه كتاب سيرته، أو المتمين به بقدر ما تتضح من خلال عمله الذي يمثل بصمته، وطابعه المميز الذي يتجلى فيه الوجود الذاتي له ومن ثم فإن كثيراً من الفنائين يحيون بعيداً عن الحياة العادية ويؤثرون حياة خاصة بعيدة عن جمهرة الناس وهم يكونون على يقين كامل من أن النياس سنوف تبراهم لا محالية من خيلال رؤيتهم لأعميالهم الفنيية التي يتحسدون من خلاليا.

⁽¹⁾ زكريا إيراهيم: مشكلة الفن.

⁽²⁾ نفس المرجع، نفسه الصفحة.

⁽³⁾ Du Frenne, M. Phenomenlgie de L'Experience estherique Vol, 1.P157.

خامساً: وفي ضوء شخصية الفنان المبدعة التي تعبر عن ذاتها في الأعمال الفنية ترى أن الموضوع الجمالي هو ذلك الموضوع الذي نشارك فيه بعواطفنا ومشاعرنا نحو الآخرين فهو عالم الآنا Moi والأنت Toi اللذان لا تعارض بينهما لأن لحكل منهما مجاله الذاتي الخاص به.

والحق أنه لا تعارض بيننا وبين عالم الفنان الذي يحاول أن يفتح أمامنا هذا العالم ويكشفه لنا لكى ننفذ إليه من خلال أعماله الخلاقة المبدعة ونحاول الاستمتاع بفنه ومعايشته.

بعد أن عرضنا للسمات الأساسية لكل من العلمين الجمالى والصناعى نحاول هنا إبراز الفروق بين الفنان والصانع على الوجه التالى، فالصانع ترد عليه الفكرة قبل أن يقوم بتنفيذ عمل ما، ومن ثم يصبح لها قيمتها الأساسية للعمل لأنها تمنحه صورته وبنائه فتنظمه وتتحكم فيه وعندما يحاول الصانع تحسين إنتاجه وتطويره، أو تعديله فإنه يقترب هذه اللحظة من روح الفنان الذي يحاول هو الآخر تنقيح عمله وتجويده، وتعديله، وذلك في أثناء مرحلة صناعته أو إنتاجه لفنه، لكن هذه اللحظة التي يصل فيها الصانع إلى نفس شعور الفنان - لا تستمر طويلاً فسرعان ما تتلاشى ليس ذلك مستغرباً لأن العمل الصناعي يتميز بتساوى فكرته مع ما ينتج عنها من عمل أو إنتاج فالتنفيذ يأتي متفقاً ومتساوياً مع التصميم ذاته.

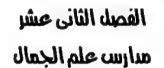
أما الفنان فإن فكرته عن العمل لا تسبقه بل تتحدد به فتتطور وتكتمل من خلال عملية الإبداع نفسها، ومن ثم تأتى عملية الإبداع عنده مستندة إلى الفكرة والمادة في الوقت نفسه، أي أنها تقوم على أساس تنظيم الأفكار بالاستناد إلى تنظيم المادة الخارجية التي يحدث

فيها التحقيق والخلق، وهي تعد من المراحل الهامة عند الفنان التي يعشق فيها مهنته أو حرفته وبهذه المناسبة يقول آلان Alain آن القانون الأعلى للابتكار الإنساني هو أننا لا نبتكر إلا من خلال العمل والتأليف أولاً، ثم يدعمنا النظام المادي الصلب مع وجود الحرية (1). Libertè.

وبعد أن عرضنا للفوارق النوعية بين كل من العمل الصناعى والعمل الجمالى وبينا سمات كل منها، فهل يتسنى لنا الفصل بينهما بصورة قاطعة لقد كانت مشكلة الفصل بين الموضوعين مثار بحث العلماء والمفكرين المختصين بمجال الاستطيقا فاختلفت وجهات نظرهم حوله فمنهم من ذهب إلى أن الفن حدس أو عيان أو إشراق حضورى، أو فكرة ملهمة، كما رأى البعض الآخر أنه الفكرة التى تجمع بين التنفيذ والإنتاج، ورآه فريق ثالث يجمع في وحدة تامة مجالى الفن والصناعة وذهب البعض الآخر يتصوره على أنه ضرب من اللهو فضلاً عن كونه عملاً إنتاجياً، كما رأت بعض وجهات النظر أنه لا يتعدى مقهوم الإحساس بالجمال أو اللذة. في حين فسره البعض على أنه الحياة والتجرية.

وسوف نتتبع فى الفصل التالى عدداً من الآراء التى ساقها بعض العلماء الجمال المعاصرين، بصدد طبيعة العمل الفنى وعلاقته بحياة الفرد الروحية، والعملية.

⁽¹⁾ Alain, Systeme des beaux-arts Gallimard, Paris 1926 P 35.



- 1-آراء المدارس حول طبيعة الجمال
 - •الجمال الطبيعي والفني.
 - أ- الموقف الموضوعي.
 - ب- الموقف الذاتي.
- ج- الموقف الموضوعي والذاتي.

قدمنا في- الأربعة فصول السابقة- للنشأة التاريخية لدراسة الجمال، ولمعنى الاستطيقا، كما عرضنا لتصور شامل للعمل الفنى الجمالى بين الفكرة المبدعة والتنفيذ الصناعى، وكذلك للاتجاهات النظرية والتجريبية في علم الجمال الحديث. وفي هذا الفصل نعرض لآراء المدارس حول طبيعة الجمال، وموقفها منه وصلته بالظاهرة الفنية.

1- أراء اطبارس حول طبيعة الجمال الطبيعي والفني.

لقد اختلفت الآراء بين علماء الاستطيقا حول تحديد طبيعة الظاهرة الجمالية فمنهم من انتهج نهجاً مثالياً في دراسته لهذه الظاهرة، ومنهم من توخى مسايرة الواقعية، كما أن من بينهم من اتخذ موقفاً ذاتياً بين الموقفين السابقين المثالي والواقعي.

وعلى هذا النحو تنشأ مشكلة الاختلاف بين علماء الجمال الذاتيين والموضوعيين.

وسوف نحاول فيما سيأتى تتبع هذه المشكلة منذ البداية، أى منذ اللحظة التى بدأ الإنسان ينظر فيها إلى الطبيعة حوله، ويحاول تحديد مفهوم الجمال من خلال هذه الرؤية الخارجية ويتساءل هل الجمال موجود في الخارج، أى كامن في الطبيعة أم أنه لا يمد أن يكون شعوراً نخلعه على الظاهرة الموجودة أمامنا في نطاق الطبيعة إن هذه هي القضية منشأ الخلاف بين مدارس الجمال.

وسوف نحاول أن نثير فيما سيأتى مشكلة الصلة بين الطبيعة والفن، ما دام أن الأخير يكون على صلة وثيقة بالأولى أى أن الطبيعة - كما عرفها البعض هي أصل الفن ومنشأه.

الطبيعة والفن:

ئيس هناك من شك فى أن العمل الفنى هو الوجود العينى الظاهر أو المربّى وهو الذى يمثل باعتباره موضوعاً ملموساً أو واقعة مادية جزء لا يتجزأ من الطبيعة المائلة أمامنا وعلى هذا النحو فقد حدا هذا الخلق أو التكوين الطبيعى للعمل الفنى- والذى يستحيل أن يوجد بغيره في بعض الفنون- بالبعض إلى الاعتقاد في أن الطبيعة هي أصل الفنون، ومجلى جمالها وسحرها.

والحق أن هذه النظرة إلى الجمال، ومعاولة معاكاة الطبيعة، إنما تعد نظرة بدائية في تاريخ الجماليات والفنون. فقد نظر بعض علماء الجمال إلى الفن باعتباره مجرد محاكاة أو نقل من الطبيعة.

كما ذهب هؤلاء إلى أن الفن هو الجمال فحسب ولما كان الفن هو تقليد الطبيعة فمن ثمة كانت الأخيرة هي المثل الأعلى لكل ما هو جميل وهكذا فقد خلت- في نظرهم- من كل ما هو دميم واقتصرت على الجمال فحسب.

ولقد عبر كل من أفلاطون وأرسطو عن محاكاة الطبيعة في الفن، ويظهر ذلك خاصة في موقف أفلاطون قبل كتابه الجمهورية، بيد أنه يرتفع من الطبيعة بعد ذلك إلى المثال الذي يعلو على المحسوس ويتجاوزه في حين أن أرسطو يتجه إلى المحاكاة كذلك إلا أنه يحاول تغيير الصور الواقعية أي القيام بتعديل يبرز فيه الأثر الفني، والتكامل الذي لا يتعدى نطاق الطبيعة (الواقع).

وإذا تتبعنا موضوع محاكاة الطبيعة فسدوف نجد أن روسو (1) Rouseeau هو أول من دعا إلى عبادة الطبيعة وتمجيدها ولم يلبث هذا الإتجاء الفلسفى الذى اتجه إليه هذا الفيلسوف أن تحول إلى مجال الفن متمثلاً في مذهب ديدرو، ورينان، ورسكن وغيرهم... من الذين تصوروا أن الطبيعة تقدم للإنسان أجمل وأكمل الخطوط.

ولقد قدم رسكن Ruskin مذهباً في عبادة الطبيعة وتمجيدها فرأى أن الفن الكامل الحقيقي هو الذي يعكس وجه الطبيعة الكلى الكامل (²⁾. وهو ذلك الفن الذي يختلف عن الفن الناقص الذي يصطنعه الفنان من عنده ومن تصوراته انخاصة، فيبدو ناقصاً محتقراً وهكذا يذهب رسكن إلى أن النقل الحرفي من الطبيعة هو السر وراء تحقيق الجمال في الأعمال الفنية (³⁾. وعلى هذا النحو يصبح التصوير عينياً، ولا يمثل غير أشياء واقعية موجودة.

وهكذا نجد أن بعض آراء فلاسفة الجمال تذهب إلى أن الفن مرآة للطبيعة.

وكان نتيجة هذا الاعتقاد في جمال الطبيعة وأثرها على الأعمال الفنية وهو ازدراء الفلاسفة أتباع النزعة الطبيعية للمصورين

⁽¹⁾ روسو (1712-1778) فيلسوف وسياسى فرنسى، من أهم أفكاره فكرة "العقد الاجتماعى" الذى يذهب فيها إلى أنه لا تسوغ الحكومة الا إذا ظلت السيادة فى يد الشعب

⁽²⁾ Lalo, Ch: Introduction A L' Esthetique, Paris, Colin? 1912 P.P49.52.

⁽³⁾ Ibid.

وهكذا فهل من المكن الأخذ بهذا الاتجاه الذي يتخذ من الطبيعة، أصلاً للجمال والكمال والحق- في ضوء ما سبق تقديمه عن الحقيقة الموضوعية للجمال ومن ثم يصبح الجمال الطبيعي هو مثال الحق والخير، لأن هذا الضرب من الجمال متعلق بالمثال- أو إدراك مثال الجمال، وأنه يتمثل في الحقيقة الموضوعية المنفصلة عن قوانا الإدراكية والشعور التي لا دخل للفنان فيها على الإطلاق.

والحق أن الجمال أو ظاهرة الجمال الفنى هي ظاهرة تتبع من نفس الفنان، ومن خلاصة تجربته مع الواقع، ومع نفسه (خياله وعاطفته وخبرته) لكن ذلك لا يحول دون وجود هذا الجمال في الشيء الموضوعي، أو في الظاهرة ذاتها ولكنه لا يعتمد على وجود هذا الجمال وحده في إدراك حقيقة الجمال ولو كان الأمر كذلك لصارت أحكام الناس على الظاهرة الجمالية واحدة عامة، وهذا يستحيل في مجال نسبى خاص، أو ذاتى كمجال الجماليات، أي مجال تلعب فيه النزعة الذاتية والطابع الفردي دوراً رئيسياً.

ولو- فرض جدلاً- وكانت الأحكام الجمالية متعلقة بالموضوع لأصبحت أحكام الناس الجمالية في مثل القواعد والأحكام الموضوعية العلمية من حيث عموميتها وموضوعيتها.

لكن عالم الجمال يطلعنا على اتجاه مخالف لما ورد عند أفلاطون عن محاكاة الطبيعة ووجود حقيقة الجمال الموضوعية إنه عالم خاص فردى يتميز بالانطباع الشخصى، والجمال لا يصبح جميلاً بالطبيعة فحسب بل يصبح كذلك نتيجة جهد وعمل الفنان، ونتيجة لخبرته وذكائه فضلاً عن مدى عمق موهبته وعشقه لفنه، وهذا الفن

الجميل الذي يبدعه الفنان يتلقاه جمهور المشاهدين (المتدوقون) ويصدرون أحكامهم عليه.

ب- الموقف الذاتي:

وفى مقابل الموقف الموضوعى، ظهر الموقف الذاتى وكأنه كان رداً على غلواء الموقف الأول فى إبراز موضوعية الجمال وكان تولستوى هو أبرز مثال على هذا الاتجاء الذى يرى أن حقيقية الظاهرة الجمالية متوقف على مدى ما تحدثه من أثر فى نفوس المشاهدين أو المتذوقين.

وقد ذهب تولستوى إلى أن الإنسان يستطيع أن ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق الكلام في حين أنه ينقل إليهم عاطفته ومشاعره عن طريق الفن، وعلى هذا النحو أصبح الفن عنده هو مجرد أداة لتوصيل العواطف بين الأفراد "يتحقق عن طريقها ضرب من التناغم الوجداني فيما بين بنى البشر (1). على اختلاف أجناسهم وألوانهم وحضاراتهم.

والواقع أنه ينبغى على العمل الفنى الذى يقدمه الفنان أن ينطوى على الخصائص التى تجعله قريباً من خيال الناس وعقولهم ولذلك فإن وضع الجمال في داخل الظاهرة الفنية نفسها إنما يمثل تفكير الفنان ويغلق السبل أمام التعبير الشخصى عنه، وهكذا تلعب الشخصية دوراً في إدراك الجمال كما أن قيمة الأثر الفنى الحقيقية إنما ترجع منذ البداية إلى مقدار تأثيره على المشاهدين ومن ثم فالجمال حقيقة متعلقة بنفس من يدركها، وليست خاصة، أو موضوعية في الشيء المتسم بالجمال. وهي ذات حقيقة نسبية ومتغيرة وليست مطلقة، أو عامة وثابتة.

 ⁽¹⁾ مصرى عبد الحميد حنورة الأسس النفسية للإبداع الفنسى فسى الروايسة الهيئسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979 ص 83.

ج-الموقف الموضوعي الناتي:

وهناك موقف ثالث يقف بين الموقفين السابقين هو الموقف الناتى، وهو على ما بيدو من عنوانه يجمع بين طرفين الموقفين السابقين أو يجمع بينهما.

والحق أن للموقف الثالث صحته وأصالته من حيث أنه يذهب إلى الجمع بنين الذات والموضوع في تكوين الأحكام الجمالية فإن الجمال القائم في موضوعية كاملة لا يفسح الفرصة للتعبير عن حكم الذات الفردية المتسم بالتغير وهي قوام الحكم الجمالي السليم الذي يعبر عن أذواق المشاهدين.

وإذا كنا بصدد طرح موضوع حقيقة الجمال بين الموضوعية المثالية وبين الذاتية النسبية فإننا نواجه بمشكلة هامة في هذا الصدد، وهي هل ما ينطبق على الجمال ينطبق بالتالي على القبح وخاصة ونحن نعلم أن الفن قد ارتبط في أذهان الناس بالجمال حتى لقد ظنوا أن مهمة الفنان الحقيقة هي محاولة إبراز ما تنطوى عليه الطبيعة من الجمال، وكشف ضروب الجمال الأخرى الواقعة في نطاق الواقع؟

الحقيقة الجهالية والقبح الجهيل:

مما لا شك فيه أن لفظ القبح يثير فى أذهاننا كل ما يتصف بالنقص والشر والإجرام أو الانحراف أو التشويه وقد اعتدنا أن نستمتع بالفن الجميل على النحو الذى تستريح له عيوننا وتبتهج به أفتدتنا كما ينفعل له وجداننا وكما اعتدنا من ناحية أخرى أن نخرج من دائرة إحساسنا الجمالي كل ما هو مقزز أو شرير.

بيد أن الحقيقة تطلعنا على أنه يمكن أن يوجد الجمال فى القبح، وأن المفهوم الأخير يمكن أن يمثل ضرباً من الجمال إذا عبر عنه بصدق وتعبير واضح وقد سبق لنا الإشارة إلى هذا الموضوع مع إعطاء الأمثلة.

ولن نستطرد كثيراً في عرض هذا الموضوع، بل سوف يتبلور رأينا في القبح باعتباره شيئاً يدخل في دائرة الفنون الجميلة إذا ما صدق الفنان في التعبير عنه أي كان خلقه له متسماً بالواقعية والحيوية وقد يصبح القبح الطبيعي كالوحش المسيخ، أو الثعبان السام القبيح أو الحية الرقطاء عنصراً إيجابياً "في الفن" فالكثير من مواقف الحياة قد تثير فينا الشعور بالحب أو الجمال، في حين أنها تعبر عن مواقف معيبة وقبيحة في الحياة مثل الخبث، والشعر والدسائس والقتل واهتزاز القيم وغيرها من القيم المختلفة الناقصة... ومع ذلك فإن سماعنا لهذه المواقف في عروض المسرح من خلال الأعمال الكوميدية إنما تجعلنا في حالة من السرور والبهجة والشعور بالجمال والاستحسان.

والحق أن المشكلة الكبرى التي يقع فيها الفنان هي مسألة عدم توخيه للانسجام في فنه، ومسارعته إلى تقديم أعمال خيالية لا أثر فيها للنظام أو الصياغة أو الانسجام وهنا يكمن القبح.

وتأسيساً على ما سبق يمكننا أن نعد القبح ضرباً من الخروج على مسيرة الفن الحقيقية وإخلالاً بنظامه وانسجامه وترابطه ووحدته، فالشيء الذى يبدو قبيحاً في الطبيعة ريما يظهر جميلاً من خلال ريشة الفنان.

وهكذا ينبغى لقا التمييز بين الجمال والقبح الموجودين في الطبيعة وبين الآخرين اللذين يتجلين من خلال صناعة الفن وهذا يؤكد

دور الفنان فى خلق الجمال والقبح من خلال استعداداته الشخصية، أى مواهب عقله ورحابة خياله فضلاً عن تمسكه بتحقيق الوحدة الواقعية والانسجام فى أعماله الفنية، والمحاكاة الخلاقة والحيبة للواقع، لا المحاكاة التقليدية التى تنقل الطبيعة باعتبارها نسخة متكررة فى العمل الفنى، ومن ثم فإنها تخلو من روح الخلق والإبداع ولا تحمل طابعاً أو بصمة أو تعبيراً يشير إلى المضامين التى يرمز لها الفنان، وهكذا يصبح الفن فتكراً وجهداً يقول بيكاسو آنه لا يرسم فقط، لكنه بيحث".

الفصك النالث عشر مناهج علم الجمال



مقدمة:

1-الموقف اللامنجهي:

أ- المتصوفة.

1- رسكن. 2- بيرجسون

ب- التأثريون:

2- الموقف المنهجي:

أ- التجريبيون

1-فختر

3- المناهج

أ- المنهج الوضعي التحليلي.

ب- المنهج الوصفي.

ج- المنهج الدجماطيقي والنقدي.

النهج الميارى.

المنهج التكاملي.



d nian

لقد أراد علماء الاستطيقا أن يجعلوا لعلم الجمال منهجاً على غرار المناهج المتبعة في العلوم التجريبية بوجه عام، وفي علم النفس بوجه خاص، ولقد اختلفت الآراء حول مسالة وضع هذا المنهج المحدد في دراسة علم الجمال وهل من المحكن وضع منهج لهذا العلم يمكن أن يدرس موضوع التذوق الجمالي في علاقته مع الظواهر الجمالية.

الحق أن الآراء والمذاهب قد اختلفت حول تطبيق المنهج في دراسة الجماليات فمن بين الآراء من ذهبت إلى استحالة تحديد التذوق الجمالي، أو قيام منهج لدراسته في علاقته مع الظاهرة الجمالية، وقد عرف هؤلاء بأتباع الموقف اللامنهجي وهم ينقسمون بدورهم إلى الصوفية، والتأثرين، ثم أتباع الموقف المنهجي وهم التجريبيون وعلى رأسهم فخنر واتباع المناهج الوضعية والوصفية والدجماطيقية والمعيارية

وسوف ثورد فيما سيأتى عرضاً لجميع هذه الموقف والمناهج المتباينة، وأثرها على علم الجمال فضلاً عن عرض لمناهج الدراسة المتبعة فيه.

1- الموقف اللامنهجي:

يعبر هذا الموقف عن رفض انتهاج أى منهج فى دراسة الظاهرة الجمالية أو الذوق الإنسائى، ولهذا فإن أتباعه يرفضون استخدام المنهج فى دراسته.

أ- الهتصوفة:

يرى المتطوفة أن دراسة الجمال لا تحتمل منهجاً محدداً لأن الجمال إحساس وشعور قلبى، لا يستلزم اتباع منهج أو وسيلة للكشف عن حقيقته (1). والجمال عند المتصوفة هو حقيقة لا معقولة، تسمو فوق نظام الحس ويبلغ بها المتصوف قمة معرفته بحيث لا يستطيع بلوغها حكما يقول أفلوطين غير الموسيقى والمحب والفيلسوف.

وقد عبر عن هذا الإتجاه الصوفى كل من رسكن وبيرجسون وسوف نعرض فيما سيأتى للاتجاه الصوفى عند كل منهما قبل عرض النظرية التأثرية في الجمال.

1-رسكن:

لن نخوض كثيراً في شرح وتفسير مذهب رسكن في الفن لأنه قد سبق لنا عرضه، إلا أنه ولضرورة ذكره في هذا الموضوع فسوف نجمل القول عنه بأنه كان أحد دعاة العودة إلى الطبيعة. وعبادتها لأنها تمثل الحقيقة النهائية التي إذا توخاها الفنان لأصبح في مأمن من الوقوع في الخطأ في فنه (2).

ولقد ذهب رسكن إلى الاعتقاد فى أن العودة إلى الطبيعة كفيلة بحل الكثير من مشكلات الحياة الأخلاقية والاجتماعية وذلك لما تلعبه المناظر الطبيعية من دور فى تهذيب النفس، وصقلها، وتتقيتها من نقائصها.

Souriau, E, La Correspondance des Arts Flammarion, Paris 1941 P.25.

⁽²⁾ Ibid.

يعبر هنرى بيرجسون Bergson.H (1941 - 1859) عن فلسفة مثالية، وحدسية وتتلخص مثاليته في الديمومة الخالصة أي اللامادية التي تمثل أساساً واصلاً لجميع الأشياء.

ولا تتحقق المعرفة بالديمومة إلا بالحدس الذي يمثل الإدراك الصوفى أو المعرفة الصوفية، حيث يتطابق فيها فعل المعرفة مع الفعل الذي يخلق الواقع.

وأهم مؤلفات بيرجسون هي "مقال في المعيطات المباشرة Essai sur les Donnees Immediates de la Conscience 'للشعور' Matière et 'المادة والبذاكرة 'المادة والبذاكرة 'Memoire 'المادة والبذاكرة 'Memoire 'المادة والبذاكرة والتطبور الخيالق L' evolutiou creatrice والمركة 'La Pensee et le movement الذي صدر في عام 1934 وكان من بين كتبه التي عبرت عن الفن هو كتابه الضحك ''Le Rire.'

والحق أن الفلسفة البرجسونية تقدم لنا امتداداً للفكر في القرن التاسع عشر في فرنسا، وتعبر عن المثالية في أقصى صورها، تلك المثالية الصوفية التي تدرك حقائق الحياة الباطنة، وتقف ضد الآلية والجبرية وعدم التحررية لأن الحرية واقعة مشهودة من بين الوقائع التي نشاهدها و لا يوجد ما هو أكثر وضوحاً منها (1).

Bergson.H: Essai sur les Donnees Immediates de la Conscience 17 e Edition. Librairie Felix Alcan, Paris 169.

ولقد بينت نزعة بيرجسون الحدسية أن بإمكان الفنان النفاذ إلى باطن الحياة، وسبر أغوار الواقع والكشف عن الحقيقة فهو يقول في كتابه "الضحك".... أنه لو استطاعت النفس أن تنفصل عن إدراكاتها الحسية لأصبحت نفساً شفافة قادرة على النفاذ إلى أدق حركات الحياة الباطنة" (أ).

وعلى هذا النحو يبرأ بيرجسون نفس الفنان من التعلق بالإدراك وينزهها عن التعلق بالعام، وما يترتب عليه من آلية وجدية وينطلق بها في الإدراك والعيان والحدس.

وينذهب بيرجسون إلى أن الفن حدس وإدراك حدسى للفنان يتمكن عن طريقه من رؤية الواقع، وهو بذلك يحاول الربط بين الفن، وبين نظريته في الحدس الصوفى، ولهذا أصبح الفن رؤية أو إدراك مباشر. وبذلك فقد حد من دور الفنان ومن قدراته على ممارسة موهبته وانطباعه الشخصي فأصبح الفنان مسلوب الطابع والجهد، أسير للطبيعة.

وجدير بالذكر أن هذا الطابع المثالى أو الصوفى فى النظر للفن قد جعل بيرجسون يقصر نظرة الفنان على مجرد إدراك الواقع فحسب بدون أن يكون له ثمة دوراً إيجابياً فى تغييره أو تعديله ضائظرة إلى الفن ما هي إلا حدس خالص، واستغراق في ضرب من المشاهدة الصوفية التي تنفصل عن الوجود الواقعي، ولا تعد أن تستحيل النظرة الفنية إلى أخرى ميتافيزيقية يصبح الفن فيها تمثيلاً بحتاً.

⁽¹⁾ Bergson.H: Le Tire, Alcan, Paris 1946. P 188.

وتأسيساً على ما سبق تصبح المعرفة بالفن ضرياً من الملامسة Contact أو مجرد تأمل سلبى للواقع وهذا يذكر بموقف شوينهور السابق الذكر- فالحدس Intuituion هو جوهر الخبرة الفنية ومن ثم يصبح الجمال مجرد رؤية Vision لا علاقة لها بالواقع أو المقل والصناعة. إنها تأمل حدسى صوفى خالص متسم بالسلبية ويغلب عليه الطابع النظرى الميتافيزيقي.

ب- التأثريون:

أنكر التأثريون إمكان تطبيق فكرة المنهج في علم الجمال ودهبوا إلى التأكيد على عنصر الانفعال والقبول النفسي أمام الآثار الجمالية، ولذلك فإنه يتعذر إقامة علم جمال، أو تحديد منهج ثابت لدراسة الأذواق.

والانفعال بالجمال أو تذوقه موضوع لا صله له بالعلم أو المنهج ذلك لأننا عندما نعجب بالجمال، إنها ننفعل أو نتأثر به وجدانياً، ونعجز عن فهمه عقلياً ومنطقياً وتدعو هذه المدرسة إلى محاولة دراسة الجمال وجدانياً أو شعورياً دون محاولة دراسته أى تحديده أو تقنينه.

والحق أن المدرسة التأثرية تغالى في موضوع الاعتماد على الوجدان، والعاطفة وتغلق المنافذ أمام دراسة الظاهرة الجمالية. وسوف نعرض فيما سيأتي لآراء مجموعة من فناني فرنسا من أتباع هذه المدرسة (1).

⁽¹⁾ تمثل المدرسة التأثرية الاتجاه الأول في طريق الفن الحديث، وترجع النشاة التاريخية لهذه المدرسة إلى مجموعة من الفنانين الفرنسيين، كانت لجنة التحكيم في صالون باريس قد رفضت عرض أعمالهم عام 1863 ولم يثن هذا الرفض هؤلاء الفنانون عن عزمهم في عرض لوحاتهم. فأقلموا معرضاً في مرسم المصسور

فعلى سبيل المثال نجد إدوار مانيه Manet,E يحاول أن يمزج بين النزعة الطبيعية والانطباعية ويفسح مجالاً في فنه لتدخل العنصر الذاتي وعلى هذا النحو تحول الفن على يديه إلى الفكرة التي يعبر عنها الفنان من خلال الطبيعة وليس مجرد النقل الحرفي عنها ، فأصبح الفن بمثابة حيلة يحتال بها الفنان على الطبيعة حتى يستطيع أن يسجل في لوحاته ذلك التأثير العام الذي تطبعه في نفسه (1).

أما بول سيزان Cezanne فقد التزام بالنزعة الانطباعية وعبر من خلال لوحاته عما يريد التعبير عنه كما قدم مناظر طبيعية صامتة، وأخرى طبيعية تشيع فيها الواقعية والصلابة والحيوية (2). كما اتجه من خلال فنه على إحلال ميتافيزيقا الدوام والاستمرار داخل بناء العمل الفنى وخاصة بعد أن تيقن من زوال المظاهر المتعلقة بالطبيعة. كما ذهب إلى التأكيد على أن عالم الفن هو ذلك العالم الذى تستمر فيه الأشياء التي تنطبع في نفوسنا ونعبر عنها ومن ثم أصبح يكمن وراء الظواهر المتعددة والزائلة وحدة وأصحالة ودوام ترجع إلى كشف الفنان

[&]quot;الفرتوغرافي "شادرا" استمر عرضه شهراً كاملاً في تاريخ 15 إبريل إلى 5 مايو عام 1874 وقد تكونت هذه الجماعة من مونيه ورينورا، وبيسارو وسيزلى وسيزان وبيجا وجيومان، وموريو، وقد حاز المعرض اعجاب الصحافة الفرنسية فكان أن أطلق عليه الصفحي "لوروا" Loroy اسم معرض "التأثريين" وقد استوحي هذا من اسم لوحة رسمها مونيه الشروق الشمس على صفحة الماء وسماها "تأثير" هذا من اسم لوحة رسمها مونيه الشروق الشمس على صفحة الماء وسماها "تأثير" لاقت هذه التسمية ترحيب الفنانين الذين أطلق عليهم منذ ذلك اليوم اسم "التأثريون". Impressionistes Read, Herbert: The Philosophy Of Modern Art P.P 27,28.

⁽¹⁾ زكريا إيراهيم: مشكلة الفن، دار مصر الطباعة، ص 56.

⁽²⁾ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عن حقيقة الجمال وراء مظاهر الطبيعة المارضة. أما كلود مونيه (Monet Cloud) (Monet Cloud) فقد آمن بموضوع صنعة الفنان الذي يعبر بها عن شخصيته، كما اهتم بصفة خاصة بطريقة تركيب الألوان ورسم الأضواء من منطلق اعتقاده في أن العالم يمثل "مملكة نور" (1) وهو يعد من بين الفلاسفة التأثريين المشهورين في فن صناعة اللون ومزجه (2).

2- الموقف المنهجي:

هو ذلك الموقف الذى يتقيد فيه أتباعه بإتباع منهج مثل المنهج التجريبي، ويمثل الموقف المنهجي أتباع المدرسة التجريبية، وعلى رأسهم فختر، وهم يذهبون إلى أن التجرية تلمب دوراً كبيراً هي قياس الذوق الجمالي في الحكم على الظاهرة الجمالية.

أ- التجريبيون (فخنر)

سبق أن بينا في الفصول السابقة التجرية التي أجراها فخنسر وحاول فيها تطبيق المنهج التجريبي على مقياس النوق، والأحكام الجمالية (3). وإلى أي حد أخفق المنهج التجريبي في تحقيق الهدف منه لأننا عندما نكون بإزاء الموضوعات الجمالية، والفنية يستحيل علينا إستخدام منهج تجريبي لأن هذه الموضوعات نسبية وشخصية وتتوقف على الانطباع الشخصي والتأثير الذاتي، كما أن الأحكام التي تصدر عليها لا يمكن أن تكون عامة أو كلية كما هو الحال في مجال العلم.

⁽¹⁾ Read. Herbert: The philosophy Of Modern Art P221.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ انظر "فخنر" في الاتجاة التجريبي الفصل الرابع.

E- Idilars

تختلف مناهج الاستطيقا حسب اختلاف علمائها وفنانيها فمنهم من ينتهج منهج الوضعية التحليلية، ومنهم من يتبع أحد المناهج التالية مثل المنهج الوصفى أو الدجماطيقى والنقدى أو الميارى أو التكاملي. وسوف نلقى الضوء على كل منهج من هذه المناهج فيما سيأتي.

أ- الهنهج الوضعي التحليلي:

يذهب أتباع المنهج الوضعى إلى محاولة وضع قواعد أو مبادئ ينبغى على الفنان ترسمها فى فنه وإنتاجه وذلك من خلال دارسة نفسيته وظروف مجتمعه وبيئته المحيطة ومدى تأثير فنه فى المحيطين به بوجه عام فضلاً عن الوقوف على مستوى الذوق العام فى عصره.

ويقول أتباع هذا المنهج بسلوك طريقين أو لهما هو طريق الكشف عن المقاييس والقواعد الجمالية الواجب اتباعها وهي موجودة هي علم الجمال التحليلي أما الثاني فهو محاولة تطبيق هذه المقاييس السابقة بحيث يمكن أن تصبح أساساً لأحكامنا الجمالية.

ب- الهنعج الوصفى:

يهدف هذا المنهج إلى إغلاق منافذ الحكم على الشيء بالجمال أو القبح، ويذهب إلى أن هذه الأحكام لا جدوى منها لتعلقها بالقيمة التى لا معنى لها.

ويعبر عالم الجمال الفرنسى تين عن هذا المنهج خير تعبير فهو يرى أن علم الجمال لن يصير علماً ذا قيمة ما لم يتخل عن الأحكام المتعلقة بالقيمة، ويتجه إلى الكشف عن القوانين، والتفسير على نحو ما يحدث في عالم النبات وفي غيره من العلوم الطبيعية.

الفصل الرابه عشر نفسيرات علم الجمال الحديث

مقدمة:

أ-الاتجاه النظرى الميتافيزيقى:

1-بندتوكروتشه 2-رسكن

3-تولستوى 4-نيتشه

5-سنتيانا

ب-الاتجاء التجريبي

1- فخنر 2- فونت

3- ھريرت سنبسر 4- تين

5- دور كيم 6- شارل لالو

.7- إيتين سوريو

مقدمة:

لما كان الموضوع الجمال هو الركيزة الأولى فى تكوين الأحكم الجمالية والذوق، فقد ظهرت مجموعة من النظريات والمذاهب الحديثة والمعاصرة التى تحاول تفسير موضوع الجمال من عدد من النظرية تارة، والعملية ثارة أخرى.

وفى سبيل تكوين رؤية نظرية لموضوع الجمال- برزت لنا المدرسة النظرية التى يرى أتباعها أن تقسير موضوع "الجمال الموضوعى" يكون في عالم غير عالمنا الواقعى الحسى، وأنه يمكن تلمسه في عالم علوى (مثالي) يجاوز نطاق عالم المحسوسات ويعلو عليه، وهم يستندون في هذه الرؤية المثالية إلى وجود أفكار تأمليه مسبقة، ومتعالية على مستوى التجرية الحسية ومن أمثال هؤلاء: كروتشه ورسكن وتولستوى وكذلك نيتشه وسانتيانا.

أما المدرسة الثانية في تفسير (الموضوع الجمالي) فيمثلها العلماء التجريبيين الذين حاولوا تفسيرها بردها إلى منهج العلم والتجرية.

وقد رأينا مما سبق كيف حاول العلماء المحدثين إدخال فلسفة الجمال ضمن مباحث العلوم التجريبية، ومحاولة إقامة علم خاص يدرس الظاهرة الجمالية من منظور علمى معاصر يتوخى الموضوعية والتجريبية ويحاول تطبيقها على هذا المجال النظرى الخالص.

وعلى الرغم من الجهود التى بذلت فى سبيل تطبيق المنهج العلمى على فلسفة الجمال ومحاولة تحويلها إلى علم تجريبى على غرار العلوم الطبيعية الوضعية، بيد أن هذه المحاولات لم تحقق أهدافها المرجوة، ذلك لأن فلسفة الجمال التى أريد تحويلها علماً، وخلع أثوابها

الميتافيزيقية عنها هي فلسفة الجمال النظرية - قبل أن تصير علماً - وهي تلك الفلسفة التي اعتمدت في المحل الأول على معرفة الذوق والمواجد الفردية، ومن ثم فإنها لو بحثت من منظور تجريبي بحت لتحولت إلى مجرد علم وضعى يتلاشى فيه البحث عن الذوق أو المشاعر الفردية وهذا يعنى الحكم على الظاهرة الجمالية بالموت والقضاء على الحس الجمالي والذوق الحر لدى الأفراد.

ولكن كيف يتسنى لأتباع النزعة التجريبية تحديد الأذواق الفردية عن طريق التجربة؟

يقيس العلماء التجريبيون الأذواق والتقدير الجمالى عن طريق الرمز له برقم معين يعطينا صورة مبتسرة للحكم الإعجابى وهو يشير إلى القطاع الذهبى الذى يمثل تعميماً يقوم على التجريد فيهمل جوهر الظاهرة الجمالية (1).

ويقوم هؤلاء العلماء بتبرير موقفهم العلمى (الموضوعي) من تصورهم الذي يرى أن تقدير الجمال إنما يستمد أساساً من الموضوع الجمال وليس من الذات المدركة له، وإذا صح ذلك لتحول علم الجمال (النسبي) إلى علم طبيعي وصفى يعتمد على التقدير فحسب، وليس على التقييم الشخصى. وهذا سوف يؤدي إلى أن تصبح الأحكام الجمالية منشابهة عند جميع الأفراد مهما اختلفت أذواقهم وظروف معيشتهم وأجناسهم، وهنا سيتحول الحكم الجمال إلى حكم علمي موضوعي تتفق فيه جميع الآراء.

⁽¹⁾ Valery Paul: Perces Sur L'Art, Paris Gallimard 1934 P 33

ولما كان الحكم الجمائى ينبع أساساً من وجدان وذوق الفرد الخاص فقد أتى مختلفاً باختلاف الأفراد والأذواق بل ربما كان مختلفاً عند الشخص الواحد من مرحلة إلى أخرى في حياته، مما يقلل من قيمة وأهمية دعوى هؤلاء التجريبيون.

وسوف تحاول في هذا الفصل إبراز موقف كل من أتباع المدرستين: العلمية (الوضعية)، و النظرية (المثالية) بالنسبة للموضوع الجمالي.

الاتجاه النظرى المينافيزيقى:

يمثل هذا الاتجاه مجموعة من الفلاسفة نذكر منهم على سبيل المثال: بندتو كروتشه، ورسكن، وتولستوى بالإضافة إلى نيتشه وسنتيانا.

1- بندتوكروتشه Croce Benedetto (1952-1866)

يعد من دعاة الاتجاه النظرى فى معرفة الموضوع الجمالى والإحساس به، وهو يستهل كتابه المجمل فى علم الجمال بالتساؤل عن ماهية الفن، ويجيب على ذلك بأنه عيان أو حدس وهو لا يفرق كثيراً بين كلمات الحدس والتأمل والتخيل والتوهم والتمثيل باعتبار أنها جميعاً تعد بمثابة مترادفات تتردد باستمرار على السنة الناس عندما يتحدثون عن الفن ولا يفهم منها غيرشيء واحد يتفق عليه الناس جميعاً وهو مفهوم الحدس أو العيان.

ويرى كروتشه أن فى ضوء كون الفن حدساً أو عياناً فإنه من ثم لا يكون ظاهرة فيزيائية أو واقعة تجريبية كما أنه لا يمكن أن يرد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية أو الهندسية وهنا فإن كروتشه يرفض أن يقع الفن تحت تأثير الاتجاهات التجريبية كأن يرد إلى ظواهر طبيعية مثل الضوء، والحرارة والكهرباء... وغيرها أو أن يرد إلى ثمة أشكال هندسية: كالمثلثات أو المكعبات أو إلى أى رموز جبرية أو حسابية ولهذا يوجه كروتشه نقده لسائر النزعات التجريبية التي ترد علم الجمال إلى ظاهرة بمكن قياسها أو جسماً مادياً يقبل التجزئة، لأن التجرية الجمالية عنده بريئة من جميع هذه المقاييس فهي ليست أكثر من حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها أو تجزئتها.

ولقد فند كروتشه مذاهب التجريبيين، وسخر من نظرياتهم، التي تحاول رد الظاهرة الجمالية إلى مستوى البحث الفيزيقى (التجريبي) على غرار ما فعل فنشر وأتباعه فكأنهم في مسعاهم ذلك أرادوا أن يردوا (الجميل) إلى مجموعة من الأشكال الطبيعية الأولية.

ويرى كروتشه أنه من المكن أن تقسم اللوحة الفنية إلى أجزاء صغيرة بيد أن ذلك التقسيم لن يترك فيها شهة عملاً فنياً أو إبداعياً لأنه سوف يحولها إلى سطح مادى مغطى بالألوان والخطوط التي يمكن أن تحلل إلى أصغر منها وهكذا... إلى أن تنتهى من الواقع صورة العمل الفنى، وتتحول إلى شيء آخر.

وفضلاً عن أن يكون الفن واقعة فيزيقية أو شكلاً هندسياً، ينكر كروتشه كذلك أن يكون الفن فعلاً نفعياً يقصد الإنسان من ورائه تحقيق لذة، أو اجتناب أذى، فالفن فعل تأملي حدسي خالص، لا علاقة له بمجال السلوك والأفعال.

وينكر كروتشه فضلاً عن الإنكارين السابقين أن يكون الفن فعلاً أخلاقياً لأنه لما كان حدس أو عيان فقد استلزم ذلك ألا ينظر

له باعتباره أخلاقياً أو غير ذلك، وإن كانت الإرادة الخيرة عند كروتشه هي قوام الإنسان الفاضل فإنها ليست بالضرورة قوام الإنسان الفنان. لأن مقولة "الأخلاقي" لا تنطبق أساساً على (العمل الفني) من حيث هو كذلك.

أما الإنكار الرابع عند كروتشه فيعنى به أننا إذا عرفنا الفن بأنه عيان أو حدس فقد أنكرنا أن يكون الفن مجرد معرفة تصورية، وقد سبق لنا أن رأينا كيف ميز كروتشه المعرفة الحدسية أو العيانية عن المعرفة التصورية أو العقلية، وفي هذا الإنكار فإنه يضع الفن باعتباره حدساً أو عياناً في مقابل العلم أو (الفلسفة) وهو يذهب إلى التفرقة بينهما فيرى أن الأول يعنى حدس الحقيقة السامية، أو كشف الحقيقة المعقولة أى الروح في حين أن مجال العلم أو الفلسفة هو ذلك المجال الذي يقدم لنا حدس العالم أو الظاهرة.

ويرى كروتشه أن الرؤية الفنية الصادقة هى تلك الرؤية المجردة من البحث وراء نوايا الفنان أو معرفة مدى صدق أو كذب ما يعبر عنه من خلال أعماله الفنية فليس مطلوباً في مجال هذه الرؤية أي محاولة للكشف عن ثمة نتناقض أو أخطاء منطقية في أي عمل فني، فالفن له عالمه الحدسي الخاص الذي لا علاقة له بالمنطق، أو الأخلاق أو المنفعة فضلاً عن إنكار كونه ظاهرة طبيعية أو هندسية.

كان هذا هو مجمل رؤية كروتشه للفن، وهى على ما رأينا يمثل مذهباً نظرياً خالصاً ورؤية حدسية مباشرة فالفن عنده هو العيان، أو الحدس والتعبير.

2- رسكن (Ruskin (John) رسكن

أما رسكن فيذهب في رؤيته النظرية إلى القول بأن الشعور الجمالي غريزي في الإنسان أو فطري (1). ومعنى ذلك أنه سابق على التجرية، أما ظاهرة الفن فإنها تنشأ عن غريزة التقليد، كما تأتي كذلك نتيجة ميل الفرد إلى تجسيم شيء ما أو رغبته في وصف شيء مادي.

ولما كان رسكن يرى أن الفن هو التقليد فقد لزم عن منطق مذهبه أن يكون الأساس الموضوعي له هو الجمال الإلهى المشاهد في الطبيعة باعتباره من صنع الله ويذهب رسكن إلى أن الجمال الحقيقي يكمن في تقليد الجمال الطبيعي وهو يمثل الفن الحقيقي الذي ينبغي على الفنان أن يمارسه، ولما كان الفن الأصيل هو الذي يتمثل في النقل من الطبيعة والمخلوقات فإن الفن في حالة تسامي مستمر ومن ثم فإنه يلعب دوراً هاماً في مجال التربية الأخلاقية.

وتجدر الإشارة هنا إلى مسألة هامة يستلزم عرضها في سياق ذكر نظرية الجمال عند رسكن، وهي مسألة العودة إلى الطبيعة في الفن، ومفهومها هو ما ذهب إليه معظم المفكرين، والفنانين من الاعتقاد بوجود أصول الفن في الطبيعة (2). والإيمان الكامل بأن الفن الأصيل هو الذي يحاكيها أي ينقل عنها حرفياً. والحق أن أول من أثار موضوع تمجيد الطبيعة، هو المنهب الأساسي للمفكر الفرنسي جان جاك روسو ثم ما لبثت دعوته لعبادة الطبيعة أن تحولت إلى مجال

Read.Herbert: The Philosophy Of Modern Art, U.S.A N.Y Fawcett Library P.79.

⁽²⁾ Ibid.

الجمال، فأصبح كل ما هو جميل هو الذي يؤخذ وينقل من الطبيعة (1). وقد سار الفلاسفة الفرنسيون أمثال ديدرو، وغيره.... على نفس طريق روسو ودعوا إلى عبادة الطبيعة وعشقها.

وكان رسكن من الدعاة المتحمسين لعبادة الطبيعة باعتبارها المصدر الوحيد للفن وأن على الفنان أن يجتهد في نقل صورة الطبيعة وأن يحاول إبراز أصالته واجتهاده الذي يظهر بصفة خاصة عندما لا يغفل أي جزء من أجزاء الحقيقة المائلة أمامه في الواقع (2).

وقد تغيرت النظرة المعاصرة عند بعض المفكرين وعلماء الجمال للفن فقد رفضوا نظرية التقليد (المحاكاة) وذهبوا إلى أن الفن يكمن في الرغبة الجامحة في خلق عالم متسق من الصور الحية.

3- تولستوى (Nikolayev Ch) متولستوى -3

تعد نظرية تولستوى في الفن من بين النظريات ذات الاتجاه النظري في فلسفة الجمال والفن فهو يبرى أن الفن ضرورى للحياة الإنسانية لأنه يعبر عن نشاط الإنسان كما أنه الرمز الذي يستخدمه الأفراد لنقل مشاعرهم إلى غيرهم وهنا تأتى أهميته التي تتحدد في وظيفة مزدوجة هي تحقيق سعادة النفس عن طريق المبدعات الفنية الجميلة والإحساس بالمشاركة الوجدائية مع الآخرين (3). هذا الإحساس الذي يوقظه الفن، ويركبه. وهكذا يصبح الفن عنده ضرباً من النشاط الإنساني الذي يتمثل في محاولة الفرد توصيل عواطفه ومشاعره إلى الآخرين عن طريق بعض العلامات الخارجية.

⁽¹⁾ Ibid P 128.

⁽²⁾ Ibid P 73.

⁽³⁾ Ibid.

4- نينشه (Friedrich) Nietzche (Friedrich) -4

كان نيتشه أحد الفلاسفة الوجوديين الملحدين ومن ثم اتسمت نظريته الجمالية بالتشاؤم والخيال⁽¹⁾. ولما كان نيتشه من دعاة العودة إلى العقل في الحكم على الأشياء وتفسيرها فقد انسحبت هذه الرؤية بالتالى على اتجاهه في الفن فقد أراد إعادة النظر في القيم الجمالية والفنية، ومحاولة تجديدها في سبيل الحفاظ على جمال الحياة ورونقها وقوتها كذلك.

5- سانتيانا Santayana George سانتيانا 5

فيلسوف أسبائي تلقى تعليمه في أمريكا، كانت مقالته أو كتابه "مقالات في الواقعية النقدية" من أهم كتبه.

كان سنتيانا شاكاً بدرجة بعيدة مع أن مذهبه كان يتجه اتجاهاً افلاطونياً واقعياً وتجمع فلسفته بصورة غريبة بين المذهب الطبيعى المتطرف، والرومانسية الجمائية المفرطة في الحساسية وريما يرجع السبب في ذلك إلى كونه أسباني الأصل. لم يرد أن يحصل على الجنسية الأمريكية ولقد حاول سانتيانا جهده أن يكون صارماً جاداً في فكره، بيد أنه كان لين ورقيق من الناحية العاطفية.

وكانت فتكرته الرئيسية عن الجمال باعتباره شعوراً تجسم فى موضوع هى التى جعلته يحاول التوفيق بين أغلظ الأشياء الموجودة فى الطبيعة من الحجارة المعدة للنحت. ولوحة التصوير والموجات الصوتية فى الموسيقى، وبين المضامين الجميلة - والمرهفة للعمل الفنى، ومما ساعده على هذا التوحيد هو تفرقته بين واقعية المادة ومثالية الماهية.

⁽¹⁾ Ibid P 272.

وكان أهم كتبه في الفن هما كتاباه الإحساس بالجمال "Sense Of Beauty".

وجدير بالإشارة أن سانتيانا قد أنكر وجود علم الجمال أصلاً كما رفض إدخال فلسفة الفن ضمن فروع الفلسفة الأخرى، وذلك لأنه رأى أن "فلسفة الجمال" ما هي إلا مجموعة دراسات مختلطة ساعدت على خلقها بعض الظروف التاريخية والأدبية ولاعتقاده كذلك في أن خبرة الجمال ليست مستقلة عن غيرها من الخبرات العادية في الحياة وليس أدل على اشتراكها بين العلوم وتداولها بينهم من أن موضوعها قد تداولها علماء النفس، ومؤرخو الفن والفلاسفة والنقاد وغيرهم، وتعنى كلمة الفن عند سنتيانا معنيين مختلفين هما: معنى عام: يجعل من الفن مجموعة العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية حتى يتمكن من تشكيلها وصياغتها وتكييقها، ومعنى خاص: ويجعل من الفن فيه مجرد إستجابة للحاجة إلى اللذة أو المتعة أي لذة الحواس ومتعة الخيال. بغض النظر عن وجود الحقيقة أو عدمها.

وعلى هذا النحو يكون الفن بالمعنى الأول هو غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها فإنه لو قدر للطير أن يشعر بفائدة ما يصنعه عندما يشرع في بناء عشه لأمكنا أن نسمى نشاطه هذا "بالنشاط الفني" وهكذا يصبح الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائي يعززه النجاح ويحالفه التوفيق بشرط أن يتجاوز البدن لكي يمتد إلى العالم فيجعل منه منبها أكثر توافقاً مع النفس (1).

 ⁽¹⁾ زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر مكتبة مصدر، القاهرة 1966،
 ص7.

ويرى سنتيانا أن العلاقة وثيقة بين مجالى الفن والجمال ويتمثل هذا بوضوح من خلال النظر إلى الفنون الجميلة يقول سنتيانا فى كتابه العقل فى الفن "Reason In Art" أن العلاقة وثيقة بين الفن والجمال ذلك أن الفنون الجميلة التى تعبر عن هذه العلاقة ما هى فى الحقيقة إلا ضرب من الانتاج يفترض أنها تتضمن بعض القيم الاستطيقية "(1).

والفن عند سنتيانا هو إنتقال من مرحلة المادة إلى الصورة، أى بمعنى الانتقال من المادة الجامدة إلى أخرى مرنة يصنعها الإنسان ليتكيف بها مع رغباته وميوله، فالإنسان يكون في حالة رغبة مستمرة وشوق متواصل لتعديل الواقع المادى الصلب وجعله ملائماً لرغباته ومتوافقاً مع أحلامه وفي تلك الأنثاء يحاول الإنسان جاهداً أن يتحرر من عبودية الطبيعة لكى يصل إلى حرية الروح. تلك الحرية التى تصنع ما يلائم الإنسان وما يرضى ميوله ومن ناحية أخرى. فإنه لا يعنى بتحويل المادة إلى صورة جميلة مجرد تحقيق رغبات الإنسان وميوله فحسب أى يكون الهدف هو تحقيق منفعة ما فحسب بل يكون هذا التحويل بمثابة الوقفة الشعورية المتعة التى ينظر فيها الإنسان إلى نتيجة صناعته، وخلاصة جهده الفكرى والفنى فيتأمل الصورة الفنية الجميلة التى صنعتها يداه، وعلى هذا النحو يصبح الفن نظاماً للقلب والخيال (2). يبلغ به صاحبه حد الإشباع واللذة وعليه تقوم نهضة المجتمع ورقى الحياة (3).

⁽¹⁾ Santayana, G. Reason In Art, N.Y. Seribmer 1923 P. 15.

⁽²⁾ Ibid P 24.

⁽³⁾ Ibid.

وهكذا ينظر سنتيانا إلى النشاط الفنى بصفته مظهراً لاستمتاع عقل الإنسان بأعظم ثمرات صناعته وإنتاجه وأسمى إبداعاته (1).

ويتطرق سنتيانا إلى بحث مسألة القيم الجمالية فيحاول التمييز بينها ويبن القيم الأخلافية ، والعملية منتهباً إلى أن القيم الحمالية على عكس نوعى القيم الأخرى، لأن الضرب الأول من القيم يتصف بالسلبية، وتقتصر مهمته على اجتناب الألم، ومحاربة الشر، فالعالم الأخلاقي هو عالم الواجب والإلزام، والتكليف فضلاً عن كونه عالم الصراع ضد الخطيئة، في حين أن عالم الفين هو عالم الحريبة والاستمتاع ومن ثم كان النشاط في مجال الأخلاق مقترن بالنشاط الجاد والشاق في حين اقترن الفن باللعب والنشاط الحر الطليق ومن ناحية أخرى تختلف قيم الجمال عن قيم الأخلاق والحياة العملية من حيث كونها قيم مطلقة لا أهداف من ورائها ولا منفعة ترجى منها فليس للمتعة الجمالية هدف إلا تحقيق اللذة والمتعة وإدراك الخير المطلق الايجابي⁽²⁾. وآيه ذلك أن النشاط الفني لايثمر ولا يزدهر إلا في أوقات الازدهار والحضارة فهو ترفيه حر وانطلاق متسامي في حين أنه يختفي في الأوقات التي يسود فيها التدهور والاضمحلال، فالفن تقتله الحاجة وتعصف به ضروريات الحياة الملحة في حين أنه يزدهر وينفسح أمامه المجال للهدوء والانطلاق، وممارسة الحرية في الأجواء التي يسود فيها الخير والرفاهية.

ويرى سنتيانا ضرورة التمييز بين المتعة الجمالية وبين ما عادها من متع ولذات وهو هي هذا الموضوع يهاجم الآراء التي ذهبت إلى تنزيه

⁽¹⁾ Ibid P 29.

⁽²⁾ Ibid P 30.

المتعة الجمالية والفنية من الهوى والغرض، فكأنهم بذلك ينكرون على من يفتنه العمل الفنى مجرد التفكير في امتلاكه أو الاستحواذ علية.

ويسهب سنتيانا في كتابه "الإحساس بالجمال" في شرح وتفسير اللذة الجمالية ودوافعها، وهو يرى أن إحساس المرء بجمال اللوحة الفنية يمكن أن يكون دافعاً لشرائها وليست هذه قاعدة عامة إذ قد يتمنى الإنسان امتلاك بعض الأجحار الكريمة الباهظة الثمن بيد أنه لا يستطيع مالياً القيام بذلك ورغم ذلك فإن اللذة الجمالية تظل مقرونة على الدوام بحب التملك شأنها شأن أى لذة أخرى فالذي يحب أو يعجب بثمة شيء يود لو امتلكه في حقيقة الأمر كما أن إعجاب الرجل بجمال المرأة يكون دائماً مقروناً بحب التملك وهكذا تمتلئ الحياة بالعديد من الأمثلة على العلاقة بين الإحساس باللذة والاستمتاع بشيء ما والشعور برغبة الامتلاك (1).

وجدير بالذكر أن سنتيانا قد وجه النقد لما ذهب إليه كانت عن "كلية وعمومية الذوق الجمالي" وكان الأخيريذهب في بحثه عن الجمال الذي ضمنه مؤلفه القيم "نقد ملكة الحكم" إلى أن الأحكام الجمالية تتسم بالعمومية والكلية لأن المرء حين يحكم على شيء ما بالجمال إنما يعنى بذلك "الجمال بالذات" (2). أو أن هذا الشيء "جميل في ذاته" وأن هذا الجمال هو ما يراه الآخرون كذلك، ولكن هل من المعقول أن يصبح الحكم على الجميل واحداً، وكلياً وعاماً عند جميع الناس. إن سنتيانا يرى أن الواقع يشهد بعكس ذلك فالأذواق تختلف تماماً من شخص لآخر، ومن بلد لآخر وكذلك من عصر لآخر بل إنها

⁽¹⁾ Lalo.Ch. Nation D' Esthetipue P 57. P U F 1952 4 ep P 27.

⁽²⁾ Ibid.

تختلف داخل البلد الواحد من منطقة لأخرى، كما تختلف في الشخص الواحد من مرحلة لأخرى وهكذا... فكيف يتسنى لنا القول بوحدة الذوق العام عند جميع الناس إنه لو صح ذلك لصارت الأحكام الجمالية مطلقة عامة وهي في الواقع غير ذلك لأنها نسبية، فردية خاصة (1).

ويعرض سنتيانا فيما يعرضه عن الجمال واللذة إلى أهمية دور الإدراك الحسى في تحصيل الخبرة الجمالية ودور الوظائف الحيوية في إدراك إلجمال والإحساس به كما يبرز أهمية العنصر المادي من الموضوع الجمالي يذهب بروعته وتأثيره على المشاهدين، ولا يعنى ذلك أن المادة هي الأساس الأول في الجمال والفن لكنها مع ذلك المبدأ أو البداية لكل ما هو جميل (2).

الاتجاه الفجريبى:

وبعد أن عرضنا للاتجاه النظرى في علم الجمال وبينا آراء مجموعة من رواده نعرض في هذا الموضع لعدد من الاتجاهات التجريبية التي رأت ضرورة إدخال علم الجمال ضمن طائفة العلوم التجريبية وبالتالي ضرورة تطبيق المنهج التجريبي عليه.

وسوف نتتبع هنا مسار أفكار هؤلاء العلماء والفلاسفة ومقدار ما حققوه من نجاح فى رؤية الخبرة الجمالية وإخضاع معابيرها النسبية للأحكام والمقاييس التجريبية.

⁽¹⁾ Santayana, G. Sense of Beauty P. 39-40.

⁽²⁾ Ibid P 79.

1- فخنر (جوستاف تپودور)

Fechner Gustay Theodor(1877-1807)

فيلسوف ألمانى تجريبى توخى الاتجاه التجريبى فى دراسة علم الجمال وهو يذهب إلى قياس شدة الإحساس عن طريق قياس منبهاتها الموضوعية ونحن نعلم مقدار التمايز بين الإحساس وهو ذو طابع ذاتى كيفى وبين المنبه وهو أمر موضوعى وكمى ومع ذلك فقد حاول هذا العالم التوفيق بينهما بأن وضع منهجاً يقيس به لذة الشعور بالجمال.

ويقوم منهج فخنر التجريبي على أساس دراسة الأشياء التي تحدث اللذة في نفوسنا وتكون سماتها الجمالية خاضعة لعامل القياس ويسمى هذا المنهج بمنهج "علم الجمال السفلي" (1). أو "علم الجمال التجريبي" وهو ضرب من الجمال يعارض الضرب المختص بالميتافيزيقا أو علم الجمال الأعلى (الميتافيزيقي) (2).

وتنتهى محاولات فخنر التجريبية لقياس حصيلة الكم الإعجابي لأذواق المشاهدين بما أسماء "بالقطاع الذهبي" Section D'or.

ويرى فخنر أنه فى سبيل الحصول على تجربة سليمة بهذا الصدد ينبغى على الباحثين توخى البساطة فى التجربة حتى لا تضطرب وتصعب نتيجة للتعقيد الملاحظ فى موضوعات الفن، كما يجب على الباحث أن يضم فى تجربته أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى

Lalo.Ch. Esthetipue Experimentale Contemporaine Paris 1908 P.89.

⁽²⁾ Ibid.

حتى بمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الاستثناثية الشاذة التي قد تعوق استخلاص العلاقات المشتقة من طبيعة الأشياء (1).

وبعد ذلك نجد أن النتائج الكليبة ستكشف لنا عن طراز متوسط أو عادى للذوق مع انحرافات عادية للتعبيرات.

وفى هذه التجرية يتسأل فخنر لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ما مستطيلة الشكل مثلاً أكثر استحساناً لدينا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد وذلك بعد استبعاد سائر العناصر الأخرى المصاحبة لكل من النافذتين كالزجاج وواجهة المنزل، والألوان وغير ذلك (2).

وينتهى فخنر من تجربته إلى أنه: "إذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فإننا نصل بعد إحصاء النتائج إلى أن فريقاً من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التي تكاد تقترب من الشكل المربع والآخرين يستحسنون التي يكون ارتفاعها ضعف عرضها وعلى هذا النحو يحدث الاختلاف بين أذواق ورغبات الأفراد بشأن أشكال هذه النوافذ المستطيلة لكننا نرى أن الفالبية العظمى من المشاهدين تستحسن من بين هذه المجموعة من الأشكال المستطيلة شكلاً معيناً له أبعاد خاصة وعلى هذا النحو يسمى فخنر النسبة بين الطول والعرض في هذا المستطيل الحائز على استحسان وقبول الغالبية - بالقطاع الذهبي (3). ويقصد به القطاع الذي يشير إلى أكبر قسط من الجمال في الأثر الفني (4).

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Lalo.Ch. Esthetipue Experimentale Contemporaine, Alcan P 94.

⁽³⁾ Ibid.

⁽⁴⁾ Ibid.

وبالرغم مما لاقته تجرية فخنر من نجاح وقبول وخاصة لدى الجمهور المتوسط بيد أن منهجه قد وجد معارضة شديدة ونقداً من علماء وفلاسفة عصره، يقول لالو في نقده له آن طريقته كانت متعسفة، طبقت على مجموعة من الأشخاص اختيروا بتعسف" (1). فمن ذلك الذي يثبت أن نتائج الإحصاء سليمة على الدوام.

والحق أن الموضوع الجمالي موضوع معقد ومتشعب وليس بالبساطة التي تصورها فخنر وهو ليس عملاً مادياً فحسب أو عملاً يقاس من جانب واحد، إنه عمل يجب أن تتآذر فيه جميع العناصر المكونة له. وأن تكون رؤيته في ضوئها، أي في ضوء العمل الجمالي ككل. هكذا يكون فخنر فد أغفل في منهجه التركيب الأعلى للجموعة الألحان المؤتلفة لا المتفرقة، ومن هنا فإن الموضوع الجمالي يكون له تركيب فوقي Suprastructur يعلو على تركيبه العادي (2).

عالم نفس وفسيولوجى وفيلسوف، كان يشغل منصب أستاذاً للفلسفة بجامعة ليبزج كما كان أحد مؤسسى، علم النفس التجريبى، اهتم فونت بجميع آراء الفلاسفة الألمان (ليبتز، كانت، هيجل) وحاول التوفيق بين آرائهم كانت الميتافيزيقا في تصوره تتجاوز ثنائية العالم الطبيعي وعلم النفس فتحاول أن تحقق الامتزاج بين المادية والمثالية، فقد كان من أتباع المذهب المثالي في الفلسفة وكان فونت يعرف الميتافيزيقا بأنها النسق الإرادي للقيم الروحية وجدير بالذكر أن لينين قد قدم

⁽¹⁾ Lalo.Ch. Esthetipue P 95.

⁽²⁾ Ibid.

حججاً قوية ضد آراء فونت فى كتابه الشهير "المادية والتجريبية النقدية (المادية والتجريبية

وتأتى اهتمامات فونت المبكرة بالجوانب التجريبية إلى الاهتمام التجريبي بصفة عامة والذى كان يرمى إلى إحلال الملاحظات العلمية محل التأمل الفلسفى يمكن أن تهيئ وصفاً دقيقاً للعلاقة بين العالم الذهنى والعالم الطبيعى كان هذا هو هدف فونت الذى أنشأ من أجله معمل علم النفس فى "ليبزج" (2). Leipzig وقد ربط فونت بين الظواهر الجمالية والفنية بالحالات النفسية للفرد على غرار ربط جرائد ألن Grand Allen بين الظواهر الجمالية والحالات الفسيولوجية للإنسان.

3- هربرت سبنسر Spencer Herbert (1903-1820)

يعد سبنسر أحد عاماء الاجتماع والنفس الإنجليز ومن أوائل مؤسسى المذهب الوضعى، تأثر بفلسفة هيوم وكانت وهيجل كان يهدف من ميتافيزيقاه "ما لا يقبل المعرفة" أي يقرر عجز العلم عن سير غور الأشياء وكان هذا الاعتراف الذي ساقه من عوامل التقريب بين العلم والدين. يعد مؤلفه "مذهب الفلسفة التركيبية" من أهم كتبه، وتتلخص فلسفة سبنسر في النقاط التالية:

- 1- جمعت فلسفته بين المثالية الذاتية، واللاإراية والمثالية الموضوعية.
- 2- شملت فكرة التطور عند سبنسر كل الأشياء والظواهر ومع ذلك
 فقد كان يتصور التطور بطريقة آلية.

 ⁽¹⁾ مجموعة من علماء الجمال السوفيت مشكلات علم الجمال الحديث قضايا وآفاق،
 دار الثقافة الجديدة 1979. القاهرة 344.

⁽²⁾ حلمي الميلجي. سيكولوجية الابتكار، دار المعرفة الجامعية ص 44.

- آلفى التمايز بين المجالات المختلفة للعالم المادى وتصور التطور
 بطريقة آلية وباعتباره إعادة توزيع للمادة والحركة في العالم.
- 4- نظر إلى الحياة الاجتماعية وقام بتحليلها في ضوء الأسس البيولوجية.

انحصرت نظريته في الفن باعتباره شيئاً كمالياً أي شيئاً ينسينا آلام الحياة وصلابتها ووحشتها فيصرفنا إلى اللهو واللعب، ولهذا يصبح الفن ترفأ كمالياً وضرباً من التسلية أو المتعة التي تمنحنا لحظات من السعادة كما تهيئ لنا طرق الفرار من الألم والخلاص من متاعب الحياة الحدية.

وتجدر الإشارة إلى أن الفيلسوف الألمانى كانت كان هو أول من أشار إلى اعتبار الفن ضرباً من اللهو أو النشاط الحر الطليق الذى لا هدف له. وبعد كانت جاء شيللر ونادى بالفكرة نفسها، وكذلك فعل هريرت سبنسر الذى حاول أن يجعل من النشاط الفنى بأسره مجرد صورة عليا من صور اللعب أو اللهو وهنا يصبح الفن عنده مجرد أداة لتحقيق وظيفه كمالية.

4- تين (1828-1892)

يعد من الرواد الأوائل الذين أرادوا تحويل الجمال إلى علم له منهج وقوانين ضرورية تتحكم في كل حالة من حالات الفرد والجماعة.

وقد بين لنا تين في كتابه "فلسفة الفن" أن هدفه من دراسته للجمال والفنون هو تحويل علم الجمال إلى دراسة علمية تنأى عن أحكام القيمة وهذا ما دفعه إلى محاولة دراسة الجمال والفن فالأسلوب العلمي

وتطبيق منهج التحليل Analyse على الظواهر الجمالية بغرض التوصل إلى القانون العلمى الذي يحكم سيرها وينظم وسائل رقيها وازدهارها (1).

وكان من نتائج تطبيق تين للمنهج العلمى التحليلى أن أنكر ما ذهب إليه الفن الحديث عن تفسيره للفن بالرجوع إلى نظريات وتفسيرات العبقرية أو الإبداع أو الأصالة الفردية.

وكانت دراسته لظاهرة الجمال تنصب على ثلاثة مشكلات جمالية هى ماهية العمل الفنى وتكوينه وقيمته وكان يرى أن الظاهرة الجمالية لا تفسير من جانب شخصى أوفردى و إنما يجب تفسيرها فى ضوء ظروف بشرية متعددة مثل الجنس أو السلالة، وكذلك البيئة الاجتماعية والمرحلة التاريخية وهكذا ينظر تين إلى العمل الفنى باعتباره ظاهرة تنتهى إلى عقل الإنسان الذى ينتمى إلى حضارة بعينها (2).

ولما كانت الظاهرة الفنية هي وليدة العوامل الخارجية بالظروف السالفة الذكر لهذا كان من الضروري لكي تفهم هذه الظاهرة حق الفهم من العودة إلى دراسة وتحليل هذه العوامل وهكذا تبين أن تين كان يقصد من منهجه تأسيس علم جمال تاريخي واجتماعي كذلك فقد قام بتحديد الخصائص الموضوعية الثابتة للظاهرة الجمالية أينما كانت والكشف عن قوانينها(3).

⁽¹⁾ Tain. Hypolite: Philosophie de L' Art, Hechette, Vo Il 1865 P.32.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

وكان من بين ما اهتم به تين هو دراسته الشفوفة للفن من خلال تاريخ الحضارة، لقد أفسحت مجهوداته المجال أمام قيام علم الاجتماع الجمالى عند دوركيم فأصبح علم الجمال فرعاً من فروع علم الاجتماع.

5- دوركيم (1917-1858) Durkheim (Emile)

عالم اجتماع وفيلسوف وضعى فرنسى كان تلميذاً لكونت، وشغل منصب أستاذ في جماعة السوريون. من أهم مؤلفاته هي كتبه "حول تقسيم العمل الاجتماعي" 1983 و "قواعد المنهج في علم الاجتماع" 1895 و "الأشكال الأولية للحياة الدينية" 1912.

ويذهب دور كيم إلى أن المجتمع يقوم على الأفكار الاجتماعية المتفق عليها كما يرجع التطور الاجتماعى إلى ثلاثة عوامل هى: كثافة السكان، وتطور وسائل المواصلات، والوعى الاجتماعى.

والتضامن الاجتماعي هو سمة مميزة للمجتمع القديم والحديث والذي كان يحدث آلياً في المجتمع الأول وعضوياً في المجتمع الثاني.

والتضامن العضوى في المجتمع الحديث يقوم على تقسيم العمل، أي على التعاون الطبقي لكسب ضرورة الحياة (1).

وينظر دور كيم للفن باعتباره طاقة زائدة، ولهو لا طائل تحته، وأن المجتمع حين يهتم بالنشاط الفنى يكون فى حالة تبديد لوقته وجهده، وهكذا فإنه يذهب إلى تصوير الفن بأنه لهو وعبث وضياع للوقت والجهد دون أن يكون هناك أدنى أثر إنتاجي يترتب على هذا النشاط.

⁽¹⁾ Durkheim, E: De La Division du Travail Social, Paris Librairie Alcon 1902

6- شارل اللو Lalo Charles) Lalo Charles

عالم جمالي فرنسي يذهب إلى أن الفن هو عملية التحوير أو التغيير التي يدخلها الإنسان على مواد الطبيعة، وهكذا يصبح معنى الفن شاملاً لجميع أنواع الفنون من ميكانيكية وصناعية تدخل في ذلك فنون الهندسة والطب وغيرها.. وهي من الفنون التي تستلزم من المهارة الصنعة ما يجعلها تقف على قدم المساواة مع الفنون الجميلة المعروفة مثل الأدب والموسيقي والنحت والتصوير وما إليها. ولكن ما هو العنصر المشترك الذي يوجد أو يؤلف بين هذه الصور المختلفة من الفن إن الا لو يذهب إلى أن هذا العنصر يتمثل في الصناعة أو الإنتاج (1). وهو ما كان يعنى عند اليونانيين لفظ "التكنيك" الذي يشير عندهم إلى الصنعة بمعناه العام.

ويرى لالو أنه بمقدار ما تتخلص هذه الفنون من قيود الصناعة وآليتها وتنطلق إلى عالم الحرية والإبداع والخيال كلما بدت من المصنوعات المتعلقة بالفنون الجميلة التي تتميز بالرمزية واللعب والمتعة (2).

7- إيتن سوريو (1852-1926)

عالم جمالى فرنسى مشهور "هم مؤلفاته كتابه الرئيسى" في مستقبل الاستطيقا L' Avenir de L'Esthetique ويذهب في فكرته الرئيسية عن الجمال والفن إلى التضامن الضرورى بين الجوانب النفعية والجمالية للفن وهو يقول في هذا الصدد ".... أن الوظائف النفعية للعمل الفني لا تكاد تتفصل عن وظائفه الاستطيقية وأننا ريما لمحنا في الجمال الخالص ثمة منفعة خالصة تمكن الشيء من تحقيق غايته

Lalo, Ch: Notions D' Esthetque, P.U.F Paris 1952 P10.
 Ibid.

بصورة كاملة دون أى مبالغة أو مغالاة ... وهكذا فإننا لا نستطيع أن نعد "الجمال" خاصية متميزة للعمل الفنى وبذلك نغلق أمام الفن ونقصره، على مجرد خلق الإنتاج الجميل" (1).

وعلى هذا النحو السابق نجد أن سوريو يوحد بين النشاط الفنى والصناعى باعتبار أنهما يهدفان في المحل الأول إلى إنتاج شيء أو صناعة موضوع ما، فالفن عمل Travail وذلك للاعتبارات التالية.

1- لأنه يحتاج إلى حرفة، وصنعة ودراسة تخصصية عميقة وجدية.

2- لأنه يحتاج إلى مرحلة المحاولة والخطأ.

3- لأنه يتطلب الاستعداد للتعليم والاحتراف.

4-يحتاج إلى بذل الجهد والانكباب الشديد على العمل.

وهكذا تتضح لنا صورة العمل الفنى باعتباره عملاً صناعياً أو حرفة أو مهنة يزاولها شخصاً مسئولاً ومتفان فى تحمل مسئوليته وإتقان عمله. بل ومجتهداً فى إبراز أوجه الجمال فيها. فليس بمستغرب إذن على الفنان أن يقدم لنا روائع مبدعة من فنه فهو يكون فى حالة ممارسة لنشاطه الخلاق.

والفنان عند سوريو ليس شخصاً شاذاً أو غريباً لكنه في المقام الأول محترفاً فهو يقدم إنتاج تكون الجماعة في حاجة روحية وجدانية إليه.

يتبين لنا من مضمون آراء سوريو في الفن أنه يثور على مفهوم "الفن لهو" لأنه ينظر إلى الفن باعتباره مرتبطاً بالصنعة أو الحرفة، كما

⁽¹⁾ Souriau.E. Avenir De L'Esthetique Paris 1929 P.P 104-105.

ينظر إلى الفنان باعتباره مهنياً يرمى من وراء فنه تحقيق إنتاج مبتكر في مجال فنه (1).

وتنطوى آراء سوريو فى الربط بين الفن والصنعة أو الحرفة على رفض لآراء أتباع المدرسة الاجتماعية الذين يرون أن الفن مجرد لهو وعبث لا جدوى منه، وأنه لا يعد أن يكون مجرد طاقة زائدة يصرفها الفنان فى أوقات فراغه وكان فى مقدمتهم غالم الاجتماع الفرنسى إميل دور كيم الذى ذهب فى تصوره للفن إلى أنه ضرب من اللهو واللعب، وإلى أن مكانته محفوظة داخل ضروب تقسيم العمل الاجتماعى La Division من غيرها من باقى أنواع الحرف.

وكان دور كيم وغيره من أتباع نظرية النشاط الفنى الصر أمثال شيللر وسبنسر وغيرهم قد ذهبوا إلى وجود علاقة وثيقة بين الفن واللعب وفحوى نظريتهم عن الفن أنه مجرد طاقة زائدة عن حاجة الإنسان، وأنه يحاول بسببها بذل نوع من النشاط الذي لا هدف له إلا تحقيق اللذة أو المتعة.

والحق أن هذه النظرية التى تعتبر الفن طاقة زائدة إنما تسعى إلى التقليل من قيمته فى المجتمع بصفته حرفة هامة تقوم على الإنتاج والتكوين والبناء وقد ذهب سوريو فى نقد الاجتماعيين وتفنيد آرائهم فى الفن فقام فى سبيل الرد عليهم بكتابة فصل كامل فى مؤلفه الضخم مستقبل الاستطيقا "لتوضيح الصلة بين الفن والصناعة، وهو يهدف منه إلى بيان قيمة الفن باعتباره وظيفه اجتماعية تمد المجتمع

⁽¹⁾ Ibid P 22.

ببعض الموضوعات الخاصة، وقد تلخصت وجهة نظرة عن الصلة بين الفن والصناعة في النواحي التالية:

- النه لابد من التسليم بأن هناك ثمة علاقة وثيقة تربط بين مجالى الفن والصناعة من حيث أنهما يمثلان معا ضرباً من "العمل الإنتاجى" Tarvail Productif فكل منهما يقدم لنا بمض موضوعات يبتدعها بفعل نشاط إنساني خاص.
- 2- أن الفن غالباً ما يتدخل في الصناعة، ويفرض نفسه عليها على الرغم من كل الفروق النوعية التي تظهر بين كل منهما، وتفرق بينهما، وتبرز أهمية الفن في الصناعة في الحالات التي تتطلب فيه الصنعة قدراً من القيمة الجمالية⁽¹⁾.
- آن الفن عنصر أساسى فى جميع الصناعات والحرف التى تظهر فى مجتمع ما، ولا يقلل من قدره أن يدخل فيه مئات المصورين والحرفيين مثل صانعى الأحذية أو النجارين أو الحدادين⁽²⁾. فإن هذه الصناعات أو بمعنى أكثر دقة "الحرف" تنطوى مع ما تتسم به من البساطة والتواضع على ضرب من الفن. وإذا كنا نولى إاهتماماً بالفنون الكبرى فيجدر بنا ألا نغفل هذه الفنون الصغرى التى يمارسها ويبدع فيها الكثير من أصحاب المهن والحرف الصفيرة.

ولقد جاء تقسيم الفنون الجميلة إلى عدد كبير لا يحصى فمنها "الفنون الصفرى" وقد رتبت هذه الفنون بطريقة طبقية Herachie فإذا كانت فئة الفنون الكبرى تنسحب على جميع من يمتلكون قسطاً

⁽¹⁾ Ibid P 35.

⁽²⁾ Ibid.

وافراً من المعرفة الاستطيقية أو الخبرة الجمالية فإن ذلك لا يقلل على الاطلاق من مكانة وقيمة الفنون الصغرى التي لا تصل إلى حد الخبرة الاستطيقية كما تبدو في الفنون الكبرى مثل صناعة الأحذية والنجارة والحدادة، والطباعة وغيرها... وعلى الرغم من أن السمات الجمالية لا تبدو بوضوح كبير على صناعة هذه الحرف(1).

4-يقوم الفن عند سوريو على نوع من العمل يطلق عليه اسم "العمل الفنى" وهو يتميز عن "العمل الأدائى" الذى تتميز به الصناعة وبذلك يستبدل بهذا التمايز الجديد بين الفن والصناعة التمايز الكلاسيكى الذى سبق أن عرضنا له من قبل.

ويقوم التمايز بين العمل الفنى والعمل الصناعى فى ضوء هذه الاعتبارات التالية:

1- أن الإنتاج الفنى يتسم بالطابع اليدوى الخالص فى حين يتسم العمل الصناعى بضرب من الميكانيكية والآلية التى تظهر فى الحرف المختلفة. يقول سوريو "..... إذا كان الفن يبدو حياً Oeuvre Vivant من خلال "العمل الفنى" فإنه لا يبدو كذلك فى العمل الصناعى الآلى لأنه غالباً ما يتسم بالنقص".

2-أن العمل الفنى يخاطب أوراحنا ومشاعرنا ووجداننا فى حين يظل العمل الصناعى الحرفى صامتاً لا روح فيه إنه لا ينطوى على أى أثر من آثار الحياة البشرية التى تتعكس على العمل مثل النقص أو العيب أو السهو أو قلة الخبرة كما أنه لا يحمل أى انطباع عن التشاؤم أو التفاؤل والبهجة.

⁽¹⁾ Ibid.

3-أن العمل الفنى عمل مختار ومفضل لدى أغلبية الأذواق لأنه يتسم بالإتقان والدقة Bien Fait في حين لا يلقى العمل الصناعى نفس هذه الأهمية والإقبال لأنه يفتقد القدرة على الحياة بذاته كما يفتقد الشعور بالحب أو البغض لأنه إنتاج كلى أو بالجملة ومن المكن الإكثار منه في أي وقت يشاء فيه الجمهور ذلك.

والحق أن الغالبية العظمى من الأذواق تميل إلى اختيار الإنتاج الفنى اليدوى⁽¹⁾. وتقبل عليه أكثر من ميلها إلى الإنتاج الصادر عن أكمل الأجهزة الميكانيكية وذلك لما يتصف به الإنتاج الصناعى من الرتابة والاطراد، وهو ما يعبر عن النقص وعدم الاكتمال ⁽²⁾.

اتضع لنا مما سبق كيف يتدخل الفن فى الصناعة بشكل كبير، ولو أننا قد إطلعنا على تعريف علماء الجمال التجريبيين لوظيفة الفنان الأولى، والتى تعنى أنه يقدم لنا مجموعة من الصور والأشكال التى ترتاح لرؤيتها حساسيتنا الجمالية لإدركنا إلى أى حد تمتد بد الفن الساحرة إلى مجال الصناعة، فمن ذلك الذى يتغافل عن وجود الفن فى حياتنا، إن جميع ما نستعمله من أدوات وأجهزة وأشياء خاصة إنما تتطوى على مسحة فنية ظاهرة أو خفية.

ولقد دفع شغف الإنسان بالجمال أصحاب الشركات والمصائع والمنتجين إلى الاهتمام بالجوانب الجمالية في صناعاتهم وإبراز مقدار إبداعها، ومدى قدرة صناعتها وزخرفتها على لفت الأنظار، وجذب إعجاب الجمهور والأمثلة كثيرة على صناعات تهتم بإبراز العناصر

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Ibid.

الجمالية في معروضاتها كصناعة الأثاث والأقمشة والأدوات المنزلية والخاصة بالفرد.

وعلى هذا النحو يتبين لنا إلى أى حد تسهم الجوانب الجمالية جنباً إلى جنب مع الوظائف النفعية في تقدير قيمة العمل الفنى والصناعي على السواء. ولهذا يمكننا أن نقول أن الصناعة الحديثة في طريقها نحو تطبيق النظرية التجريدية Abstract في نطاق الإنتاج الصناعي نفسه على ما ذهب إلى ذلك هريرت ريد بقوله أن الصناعة ذاتها تنطوى على فن حقيقي (1).

وسوف نحاول إجمال مذهب سوريو في النواحي التالية:

- 1- يتجه مذهب سوريو اتجاهاً عقلياً في سبيل وضع ضرباً من الوضعية الروحية (2).
- 2- يرى سوريو أن الخطوة الأولى فى طريق العلم هى تقرير موضوعية الظاهرة الجمالية موضوع دراسته ومن ثم يجب استبعاد مفهوم "القيمة الجمالية" من مجال الدراسات الجمالية لأنها فكرة ذاتية ثانوية محضة.
- 3- يذهب سوريو إلى التأكيد على موضوع شيئية علم الجمال ورفض تصور الأحكام التقديرية، ومن ثم فإنه يجمع هنا بين مجالى الفن وعلم الجمال.

⁽¹⁾ Read. Herbert: Art And Industry London 1944, P. F48-56.
(2) سوريو: مصادر وتوارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ترجمة د. عبد السرحمن بدوى الجزء الثاني دار النيضة العربية القاهرة 1967 ص 127.

- 4-يعبر مذهب سوريو في الجمال عن رفض النزعة الانطباعية في الفن لأن الانطباعات لا تضمن لنا الحقيقة الكامنة وراء الحكم الجمالي ومن هذا المنطلق فإنه يؤمن بوجود ذوق فاسد. وبالتالي وجود حقيقة جمالية أما الاعتقاد في النظرية الذاتية في الجمال فإنه يعنى التخلي عن الرغبة والأمل في التقاهم على مسائل الفن والذوق (1).
- 5- وينذهب سبوريو إلى أن صورة العمل الفنى هي كيفيته الداخلية Qualite ومن ثم فإنه لا يفصل بين الصورة والمادة، لأن الصورة تصبح مضموناً غير منفصل عن ماهية الشيء ذاته.
- 6-تنطلق رؤية سوريو الجمالية إلى النظر إلى الكون وهو ذلك العلم الكونى Formes وعلى هذا الكونى Formes وعلى هذا الاعتبار تتحول نظرة الفنان الخاصة والذاتية في خلق الأشياء إلى نظرة ذات طابع كلى، فتصبح الاستطيقا هي المعرفة العقلية المنظمة للبادئ الكون الصورية (2).
- 7-يقرر سوريو في مبحثه الجمالي أن القبح يمكن أن يكون له مكانة في الفن وهو يذهب على عكس كانت وشيلار إلى أن عاطفة الجميل خاصة عاطفة السامي ليست ذاتية خالصة كما أنها ليست مجرد مظهر، فمن بين كل الطوائف نجد أن عاطفة السامي هي الأوفر حظاً من الموضوعية وفيها ننفصل عن أنفسنا بأكبر قدر (3).

⁽¹⁾ نفس المرجع ص 128.

⁽²⁾ Souriau.E: L' Avenir de L' Esthetique P 147.

⁽³⁾ سوريو: مصادر وتيارات الغلمفة المعاصرة في فرنسا، ص 128

- 8- يتجه سوريو وجهة أخلاقية في استطيقاه، فهو يعتبر أن للفن دوراً كبيراً في مجال الحياة الأخلاقية للإنسان وحيث أنه يسهم في إثراء حياتنا الباطنية فإن يحقق بالتالي رسالة الأخلاق "فالفن الأسمى هو ذلك الذي يصنع جمالاً ليس في الخرافات البسيطة بل في الحياة الواقعية ويدعو أكبر قدر ممكن من الموجودات إلى ملاء الوجود ويبين لها الوسيلة ويعطيها إرادة الحياة بعضها إلى جوار بعض، وبعضها من أجل بعض في سلام وانسجام إنه الأخلاق(1).
- 9- هكذا يبدو لنا أن سوريو قد قدم لنا نسقاً استطيقياً فلسفياً روحياً بيد أنه مال إلى الاتجاء الواقعى فقد تصور أن علم الجمال هو علم الصور، لكن هذه الصور تمثل فى الوقت نفسه ماهية الموضوع الجمالى وحقيقته السامية الباطنة.

ويرجع الفضل إلى سوريو في إدخال فكرة الشيء على مجال الدراسات الجمالية فتأدى ذلك إلى التوصل إلى معالجة بعض قضايا ومشاكل علم الجمال مثل مشكلة العلاقة بين الصورة والمادة أو الشكل والمضمون.

ومع ذلك فقد تعرض مذهب سوريو الجمال للنقد باعتباره قد قدم نسقاً فلسفياً أفلاطونياً (روحياً) قسم فيه الوجود إلى عالمين هما عالم المادة، وعالم الصورة وجدير بالذكر أنه قد جعل من روح الفنان الملهمة وسيطاً بين عالمي المادة والصورة. وبهذا التصور يكون قد خلع على علم الجمال الذي أراده موضوعياً وكلياً هذه الروح الموضوعية. وبالتالي أبعده عن أن يكون مجرد علم وضعى ومن ثم يصدق الدكتور

⁽¹⁾ نفس المرجع من 128.

زكريا إبراهيم حين يقول عن فلسفة سوريو: ".... نحن هنا بإزاء فلسفة جمالية تحاول جاهدة أن تجعل من الظاهرة الجمالية واقعة موضوعية، ولكنها تنتهى في خاتمة المطاف إلى الخلط بين الفلسفة والفن فتقدم لنا مذهباً ميتافيزيقياً في البناء الاستطيقي للوجود" (1).

⁽¹⁾ زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر مكتبـة مصدر، القـاهرة 1966~ ص355.



فى ضوء ما سبق من دراسة وتعريف بمشكاتى الفن والجمال نجد أن المجالين ينفتحان على العالم فى شكل واحد لا ينقسم أو يتجزأ بحيث لا يمكن تصور ما هو فنى بدون أن يكون جميلاً كما أن الجميل هو فنى فى الأصل وكانهما وجهان لعملة واحدة وفضلاً عن ذلك فإن وجههما الواحد يتعدد بتعدد مجالات الحياة الإنسانية فمن مكانهما فى مبحث القيم داخل الفلسفة ينطلق الفن والجمال محلقاً فى سماء العلوم الأخرى فمن الفلسفة إلى العلم إلى الأدب فالاقتصاد والتجارة إلى الاجتماع والسياسة والتربية والإعلام والصناعة فضلاً عن الدين ولعل الأخير كان ساحة للفن والجمال خلال عصور التاريخ وسيظل الدين والعبادة رمزاً لتجسيد الفن والتعبير عن الجمال سواء فى طقوس العبادة العملية أو فى النظر والتأمل لملكوت السموات والأرض والانبهار ببديع صنع وجمال الله المتبدى فى العالم.

إن تأمل الكون بما ينطوى عليه من مختلف صور الجمال والإبداع هو الذي يغمر النفس بسعادة الاستمتاع بجمال وانسجام الكون وروعة الطبيعة، كما أن لحظة الفرح أو الشجن التي تبعثها هذه الصور في نفس الإنسان لا تظل حبيسة بين جوانحه لكنها تدفعه إلى الإيمان كما تتحول إلى ألوان من التعبير عن الحالة الشعورية كالغناء أو الشعر أو التصوير أو الرسم أو التشكيل أو النحت أو العمارة القائمة فيبدع الفن وكأن الإبداع ينبثق من التماس مع العالم وتأمل الطبيعة وفي ذكر الله ﷺ وفي التطلع لبديع صنعه للسموات والأرض والجبال والبحار والأنهار وغيرها من مظاهر الكون الرجب.

إن موقف التأمل في الكون واستلهام عظمة الخالق من الطبيعة المخلوقة هو موقف وجودي عام وميتافيزيقي يختص بالتقابل الحتمى بين

الذات والعالم أو الإنسان والوجود أى الطبيعة منذ أقدم العصور. ومن ثم فإنه لا يقتصر على مباحث الجمال أو يمثل نظرية أو مدرسة فى فلسفة الجمال— الاستطيقا الحديثة شخصب لكنه يتعداها إلى الموقف الدينى فالبراهن على وجود الله فى مختلف العصور كانت قائمة على البرهان المستمد من الطبيعة وهو البرهان المسمى بالأنطولوجي والذي يحتم وجود الخالق من النظر إلى خلق العالم والشعور بنظامه وسحره وإبداعه وهنا يعبر موقف تأمل الطبيعة وإطالة النظر فيها عن ثمة موقف دينى ودعوة للإنسان إلى البحث عن مصادر الجمال فى الكون الجميل.

والقرآن الكريم يحفل في جميع آياته بدعوة الناس إلى استلهام عظمة الكون وروعته، لم تكن هذه الدعوة التي شجعها الإسلام دعوة من أجل تقدم واقع الإنسان العلمي والتجريبي وتحسين الواقع العلمي فحسب بل كأن الهدف منها تنمية شعور الإنسان بالجمال والإبداع الذي يغمر الكون كان لم يكن الهدف من دعوة القرآن الكريم الناس إلى تأمل العالم والطبيعة هدفاً عملياً يفاد منه الإنسان فحسب بل كل دعوة إلى التسامي بالمشاعر الإنسانية العظيمة وتهذيب الإحساس الإنساني فضلاً عن تعميق الوعي الشعوري والإحساس النفسي بجمال وروعة الكون والدليل على ذلك ما تميز به أسلوب القرآن الكريم من جمال وسحر وما انطوت عليه السور والآيات القرآنية من لفة جميلة ومن صور بلاغية ومحسنات بديعية في تصوير مظاهر الكون الجميلة والتعبير عنها بشكل مثير ومعجز.

ولما كانت الآيات القرآنية تزخر بهذا اللون من الأسلوب الفنى المعجز وتخاطب الناس في مشاعرهم وتشحذ خيالهم الخلاق وذوقهم الفنى الرحب فإن ذلك يؤكد وجود الفطرة التي جُبل عليها الإنسان وهي

فطرة الإحساس بالجمال وتذوق الفنون وحساسية الشعور الذي يتناول به جميع مظاهر الكون بالإجلال والأكبار والتسبيح بحمد الخالق وقدرته المبدعة على خلق الكون وتنظيمه وتصويره في أجمل صورة.

والإحساس بالجمال وتذوقه لا يقتصر على مجرد تأمل الطبيعة فحسب لأن تأمل الإنسان لواقع الحياة المعيش يطلعه على ضروب من ألوان الجمال والفن فى كل ما يتعامل معه وما يقبله ويميل إليه من أشياء استعمالية بدءاً من مأكله وملبسه ومسكنه وانتهاء بما يحيط به من أشياء مادية واتجاهات فكرية.

والحق أن الله- سيحانه وتعالى- قد حبا الإنسان بنعمتى الحرية والاخيتار اللتين تسهمان بشكل كبير فى تنمية الحس الجمالى وملكة التذوق عنده وتجعله فنانا ومتذوقا وناقدا لكل ما يقع فى متناول إدراكه الحسى وحدسه الروحى.

ولما كان الإنسان حرا بالطبيعة ومختارا بالارادة فمن ثم يختار ما يروقه في محيط حياته العملية إبتداءاً من أبسط الأشياء وإنتهاءاً بأعقدها فالاختيار لديه لا يقف عند حد اختيار الموضوعات المادية فحسب أو الواقعة في حدود الإدراك الحسي واللمس وإنما يتعدى الأمر إلى أبعد من ذلك فالجمال لا يقف عند حدود عالم المادة الجامد بل يتخطاه ويقفز إلى عالم الفكر والأيديولوجيا لكي يلعب دوره في اختيار أجمل الطرق وأفضل المسالك أي اختيار ما يروقنا وما نميل إليه من مذاهب ومسارات فكرية وهكذا يتجسد الجمال مصحوباً بالفن في حياتنا عبر آلاف الطرق والوسائل فهو موجود في عالم الفكر والفن وفي عالم الأدب تبرزه فنون الشعر والنثر ممثلاً في الكتابة الأدبية وفي قوافي الشعر المبدعة وفي فصول القصص الطويلة والقصيرة التي تفيض

عباراتها وأسلوبها بحركة وجهد الحياة معبرة عن أسلوب الأدب الذي يكتبه الأديب والشعر الذي يقرضه الشاعر من فيض تجربته وعاطفته الجياشة التي تمثل أجمل وأغلى تجارب وجوده، أما الموسيقي فإن إيقاعها الخالد الذي تطرب له النفوس من خلال الزمان فإنه يبرز الجمال في أسمى معانيه على حين تنطلق لمسات المصورين السحرية بجمال الحركة والوثبة والمسافة وروعة اللون. فيشعر المشاهد فيها بقيمة الابتكار والخلق الجميل الذي يبرز في انسياب الخطوط وانسجام الألوان وفي إيقاع الحياة وهدوثها أحيانا وفي ثورتها وعنفوانها أحيانا أخرى. وكأن التصوير يرسم الحياة ويجسدها بشكل طبيعي.

وفضلاً عما سبق فإن الميدان الحضارى لم يستثن من تأثير الفن والجمال فالتجرية الفنية تقوم شاهدة على ما بين الفن والحضارة من صلة فالمبدعات الفنية هي عمل حضاري لأنها ترمز في بعدها المادي إلى جهد الإنسان عبر عصور التاريخ الطويلة وهو مؤشر يضع الفن وفلسفته وتاريخه في إطار تشكيل هذا النضال منذ فجر التاريخ أي الحضارة التي تمثل النضال الإنسائي والكفاح لبلوغ حياة أفضل وتحسين الواقع والنهوض به سواء كان هذا المجهود المبذول للوصول إلى شرة الحضارة مقصوداً أو غير مقصود وسواء كانت الثمرة معبرية أو مادية.

إن الرؤية المدققة للتشكيل الفنى الذى مارسه الإنمسان منذ بداية وجوده وتفاعله هوق هذه الأرض ليطلعنا على مدى التطابق بين تشكيلات الفنون الجميلة والمسانى المستفادة من دراسة الحضارة وهكذا يصبح الفن إنجازاً حضارياً مادياً سواء توفر القصد الإنسانى منه أم لم يتوفر وهو كذلك يمثل ثماراً معنوية ومادية للحضارة بما ينطبق مع المفهوم العلمى للفظة "حضارة" بل يمكن القول وبشيء من

التحليل أن التشكيل الفنى هو فلسفة التاريخ الإنساني في أبعد أعماقها صدقاً ورسوخاً وهو التعبير النهائي عن الإنسان ككائن أسمى.

ولا شك أن التجربة الفنية فى شمولها وجرأتها وعنفواتها إنما تنطوى على المعنى العام والشامل لفكرة الحضارة لانطوائها على الثمرة المعنوية الوجدانية وكذلك المادية والصناعية فالتشكيل يخرج الفن من حيز التجرية الوجدانية الذائية ومن أسر خيال الفنان إلى مرحلة الوجود المادى الواقعي ممثلاً في إطار التقنية الصناعية وهو يقدم إضافة حضارية مادية ملموسة وهنا تتكشف الصلة الوثيقة بين الفن والحضارة.

وإذا جاز لنا الحديث عن الحضارة أو فلسفة التاريخ باعتبارها تجربة إنسانية حيوية تثمر وتتطور خلال الزمن وبفعل التاريخ والتفاعل الإنساني مع البيئة فإنه يجوز لنا- بنفس القدر- الحديث عن تجربة التعبير الفني وفلسفته في صيغتها وتطورها وصلتها بأحداث التاريخ وما تتمخض عنه من إبداع وابتكار وما تنتهى إليه من صلة وثيقة بالحضارة في ضوء ما تزخر به من مبدعات وروائع فنية وتراث فكرى وإنساني خالد خلود الدهر، وهكذا تبدو الحضارة مستغرقة في التاريخ الذي تشكل أحداثه ومواقفه حضارة الإنسان منذ مولده وهي تمثل الفعل والتفاعل الحي والمثمر مع البيئة إضافة إلى صراعه وكدره مع صلابة المادة وعصيانها على التشكيل وبالتالي يظل الإنسان في حالة حرب ونزال مع جمود المادة وصمتها للانتصار عليها وتطويعها لإرادته في صنع حياته وإحكام السيطرة على العالم المادي.

إن فلسفة التعبير الفنى التى تعلو المبدعات والتشكيلات الفنية إن هى إلا ضرب من الإبداع والابتكار الخلاق الذى يشير إلى الحضارة ويسهم فى بنائها، فالتعبير فى الفنون التشكيلية والجميلة إن هو إلا تجربة الوعى الإنساني بقطرة الوجدان والحس الجمالي في الكائن الأسمى الذي اختصه الله بملكه العقل، ووهبه حساسية الوجدان والجيشان العاطفي، ورحابة الخيال وطلاقته، وجميع هذه الهبات تمثل مقياساً لعظمة وعلو شأنه وتساميه عن بقية المخلوقات كما أنها علامة لقدرته على التطور والتقدم وهي صنيعة تاريخة وسجل نضاله مع البيئة، والأصل في المدنية التي تحلي بها منذ بدء الخليقة وإلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

والتجربة الفنية ذات بعد إنسانى ديناميكى تتعمق الذات وتشبع حاجاتها وترمز لخصوبتها وعطاءها كما تشهد بعلاقتها مع الوجود وهى لذلك واسعة المدلول فلا تتوقف عند حد تجربة الفنون التشكيلية بل تعداها إلى مدلول الفن فى الحياة بصفة عامة بحيث نجدها فى الميادين المختلفة من اجتماعية وسياسية واقتصادية ولغوية ودينية تتمثل فى كل صورها وأشكالها فى رموز حضارية أو فى لغة إنسانية عامة ومشتركة يفهمها الحس والوجدان فهى دليل تاريخى على الإنسان، وهى تراث يخاطبنا باللغة والصورة أو بالشكل والمضمون وهى تتحدث بكل لغات يخاطبنا باللغة والصورة أو بالشكل والمضمون وهى تتحدث بكل لغات العالم قديمة وحديثة، كما تكشف لنا عن الصلة بين التاريخ والبيئة والإنسان بفضل القدرة الذهنية والوجدانية والجسدية التى حباها الله للإنسان فكرمه حكى يمهد الحياة لبنى جنسه من بعده لصنع الحضارة والتقدم بها إلى ما شاء الله.

إن عمر الفن هو عمر العقل والإنسان والتاريخ، وهو عمر الحضارة التي هي محصلة تفاعل الإنسان مع ذاته ومع العالم من حوله بما ينطوى عليه من أحداث وصراعات وهكذا يظل التعبير الفني في المبدعات والتشكيلات الفنية وفي المبراث بحكل أنواعه شاهد على

العصور وأحداث التاريخ الحية ودليل على ثمرات الحضارة التي هي محصلة لجهد الإنسان وكدحه مع البيئة منذ ميلاده.

إن اتجاهات الحضارة المادية والمعنوية قد تبلورت في صورة الفن ووصلت إلينا عبر رسالته الباقية ولهذا فالتراث إن هو إلا إضافة ثرية لمعارفنا عن الحضارة في أي مكان في العالم ونحن إذ نلقى الضوء على جوانب هذا التراث إنما نضيف إلى تذوقنا الفنى محصلتنا المعرفية لتاريخ الحضارة وفلسفتها ومدى تقدمها أو توقفها أو انهيارها في عصر ما.

ومن هنا تأتى أهمية دراسة الفن وفلسفته وتاريخه لتمثل مؤشراً للكشف عن الحضارة عبر التاريخ والوقوف على الصلة بين التعبير الفنى والاتجاهات الحضارية المختلفة وإلى أى حد تعد فلسفة التجربة الفنية وتاريخها شاهداً أميناً وتعبيراً صادقاً عن حضارة المجتمع.

وهكذا يلعب الفن مع ما يحمله بين جنباته من لمسات جمالية وسحرية دوراً كبيراً في الحياة العملية للإنسان وهذا ما دفع المهتمون بالأبحاث الحديثة في مجال الإستطيقا إلى دراسة العمل الفني وتأصيله وتعريف طبيعته وكذلك دراسة الخيال الإنساني وصلته بإخراج الفكر إلى حيز التنفيذ والصنعة وعلاقة الخيال بالأفكار والذات والوجود، وكذلك تحليل مشكلة الشكل والمضمون وهي من بين المشكلات التي تطرح على بساط البحث في فلسفة الفن.

أما الجمال فصان من بين الموضوعات التي شحذت خيال الإنسان وحركت وجدانه. وكانت مثار تساؤله منذ أقدم العصور فقد اختلفت حول مصدره وموضوعه الآراء إذ أرجعه البعض إلى هبة الإله الخالق في حين أرجعه البعض الآخر إلى مصدر روح شيطاني ونهوا عن البحث عنه.

وعلى الرغم من فطرية الحس الجمال لدى الإنسان إلا أنه لم يفلت من سيطرة العلم أسوة ببقبه العلوم الأخرى، فأصبحت فلسفته علماً اختلفت فيه المدراس والتوجهات فقد تناول المفكرون نظرية الإبداع الفنى وأثرها على إيقاظ الإحساس بالجمال كما اهتم البعض بتعريف علم الجمال ووضع مناهج له وأخرى انصرفت إلى دراسة مذاهب الجمال والفن وتحليلها ودراسة صلتها بالإنسان في ضوء ما يبدو من اختلافات بين الإبداع الفنى والنقد الفنى كما تطرقت أبحاث ودراسات الجمال لعديد من الموضوعات الماسة بحياة الإنسان ودوره في هذا العالم نذكر منها التربية الجمالية والذوق الجمالي وعلاقة الجمال بالفن وعلاقتهما معاً بالتكنولوجيا وصلتهما بالدين والأخلاق وغير ذلك من موضوعات.

ومع اختلاف وجهات النظر حول مصدر الجمال وطبيعته ظهرت مشكلة الجمال أو الاستطيقا التى حاولت رد الجمال بوصفه قيمة إلى منهج العلوم بيد أن ذلك لم يقلل من قيمته ولم يذهب بطابعه الخالد الساحر أو يهدئ من عنفوانه على الإنسان الذى اختصه الله به وميزم بتذوقه وعشقه عن سائر الكائنات الأخرى.

وتجدر الاشارة إلى أن المحاولات التى بذلت فى سبيل تطويع الجمال لمنهج العلم أسوة بالعلوم التجريبية الأخرى قد منيت بالفشل ذلك أن قيمة الجمال ظلت تحتفظ بصلتها الأزلية مع عالم المثل ومع قيمتى الحق والخير ولهذا فقد أصبحت بصفتها فلسفة أو علم "الاستطيقا" بمثابة حلقة ضرورية في بناء الفلسفة على حد قول هيجل.

وقد ظلت مشكلة الجمال قائمة منذ الأزل وحتى الآن تتعدد فيها وجهات النظر وتختلف حولها الآراء وتشيد من أجلها المذاهب وليس ذلك مستغرب على مجال البحث في "الجماليات" الذي يتداخل بصورة

غير مباشرة ولكن مؤثرة مع مجموعة العلوم الإنسانية وإن كانت مشكلاته الذاتية أو الخاصة به لا تدخل بصفة جزئية ضمن أى عنوان لهذه العلوم كعلم النفس مثلاً أو علم الاجتماع أو علم الانثروبولوجيا أو غيرها من علوم لكن ذلك لم يدحض من قيمة الجماليات التي يقوم عليها الفن كما أنه لم يقلل من شأنها بالنسبة لهذه العلوم التي تظل على الدوام تحتفظ بقيمتها المطلقة باعتبارها قيمة إنسانية بل تمثل جزء لا يتجزأ من ثالوث القيم المطلقة العليا بعد أن فشلت في عصر العلم الحديث محاولات ابتلاعها علمياً.

وللقيم الجمالية أهمية كبيرة في حياتنا ، فالحياة بدون إحساس بالجمال لا تستحق أن تعاش لأنها ستخلو من المعنى والقيم والروح ذلك أن الجمال قيمة روحية كبيرة في حياتنا ولو أن رؤيتنا للواقع حولنا تحولت إلى نظرة مادية نفعية مغرضة لأصبحت الحياة آلية رتيبه تسودها المصلحة وتحكمها الآلة فيكتنفها الجمود والموت وهنا يأتى دور الفلسفة والدين فيخففان من غلواء هذه المادة الرتبية الملولة التي تكتتف الحياة في كل أشكالها إذ تحاول الفلسفة جاهدة السمى وراء التأمل الخالص في الوجود والعالم بينما يسعى الدين نفاذا إلى قلب الإنسان يغمره بالايمان والأمان واليقين في حين يظل عاشق الجمال صامنا متأملاً في مثل صمت وتأمل الفلسفة العميقة غير عابئ بحركة الحياة من حوله لكن هذا الصمت والسكون يتجه بشكل دائم نحو موضوع تأمله الذي ينضرد بالانحذاب نحوه ويتفرد في معايشته في صمت ومتعة أو في حدس ولذة فيستغرق في تأمله وكأنه آنذاك منفصل عن المالم متجرداً من نوازعه الشخصية ودوافعه الخاصة ومنافعه الضرورية إنما يكون هدفه الأول ووظيفته القصوي هي النظر إلى ذات الموضوع فحسب.

ولا يفوتنا ونحن بصدد الكتابة عن أهمية الفن والجمال في حياتنا أن نشير إلى شخصية الفنان وألا نغفل دوره المؤثر في المجتمع وواجب الدولة حياله وما يجب عمله من أجل تشجيعه وحمايته واحترام فنه وتوفير سبل الحياة الكريمة له والاهتمام بأعماله واقتتائها، وتشجيع الفنانين على إقامة المعارض الفنية لعرض أعمالهم بغرض نشر الثقافة المفنية وبالتالي الحضارية خاصة في مجال الفنون التشكيلية ويجب أن ننوه هنا إلى أن تدخل الدولة في رعاية الفنون قد أصبح الآن اتجاها عالميا يهدف إلى النهوض بالفن والارتقاء بمستوى الفنان ورسالته التي ترمز إلى تقدم الوعى الثقافي والاجتماعي في المجتمعات الحديثة.

ولما كنا فى حاجة ماسة إلى تنمية الاحساس الجمالى والتذوق الفنى الذى يكون مضمون أى حكم جمالى فمن ثم يكون من واجبنا أن نعمل على تنمية الذوق الفنى وجدان أجيالنا وتشجيع قدراتهم على الإحساس بالجمال والإبداع فى كل ما يحيط بهم.

ولقد اصبح النشاط الفنس فى - الآونة الأخيرة - إحدى الركائز الأساسية التى تقوم عليها فلسفة التربية الحديثة خاصة بعد أن تبينت أهميتها فى تنمية شخصية الطفل وإعداده إعداداً سليماً لفهم العالم من حوله وذلك عن طريق الوسائل التربوية الحديثة حيث يرتبط القن بنشاط الطفل المباشر فيسهم فى تنمية قدراته الإدراكية وبالتالى الابتكارية فالطفل يستطيع أن يعبر عن نفسه ومشكلاته بالفن وحده. كما يكشف عن القضايا التى تواجهه ومن ثم يتمكن من ليجاد الحلول لها. كما أن الفن يساعد على تربية الطفل، وغرس القيم والمبادئ فيه منذ الصغر وبذلك نشجع الجماليات ويساعد على ذلك تطبيق سياسة التوجيه والارشاد الفنى على الأطفال منذ نعومة أظفارهم

وتربيتهم على إحترام القيم الفنية وتعويدهم على الإحساس بالجميل وتتمية روح النقد الفنى الذى يسهم فى تقدم الحضارة المادية التى غشيتها مسحة صناعية آلية نتيجة التقدم العلمى الهائل الذى كان من نتائجه إهمال تنمية الإحساس الجمالى وتشجيع المبدعات بعد أن تمثلت حاجة المجتمع فى تقدم العلم المادى الآلى وحساب مقدار المكسب والخسارة فى حياة الإنسان المعاصر وحساب وقته فى الانتاج الآلى السريع لسد حاجه السوق وسرعة الإنجاز وغياب الرؤية العميقة وفقدان الإحساس بالمتعة والتأمل فى العالم الطبيعى حولنا فى ظل هذا المناخ المعاصر ومع هذا الطوفان الجديد من المنجزات العلمية والعملية لم تعد هناك حاجة ملحة إلى الإحساس بالجمال أو تذوق الفن فليس هناك وقت للانسجام والتأمل أو مجال يسمح بحدس الأشياء والتوقف عن المثيرات والمبدعات المتوصل إلى إبداعاتها أو النفاذ إلى أعماقها فهذا الفعل قد لايحقق منفعة عاجلة أو ملموسة فى إطار الحضارة والنهضة العلمية الآلية التى أصبحت قيمة من قيم المجتمع الحديث.

مما سبق يتضح لنا أهمية المدور المذى تلعبه التربية الفنية والجمالية ودور التوجيه الفنى فى تنشيط الوعى بالجماليات. إذ أن اتباع سياسة التوجيه فى التربية والتمرين على الإحساس بالجمال وكذلك تنوق الأعمال الفنية فضلاً عن اكتساب الخبرة فى مجال التنوق والحكم الجمالي وما يترتب على ذلك من وسائل التعبير الفنى ذلك إنما يسهم فى تدعيم وسائل التربية الجمالية والفنية للإنسان وخاصة فى مراحلها الأولى وهى ما تدفع لنشأة جيل متميز بالوعى الفنى والذوق الرفيع.

والتربية عن طريق الفن تتطلب تزويد النشئ بالحس الجمالى وتنمية ملكة الملاحظة والتأمل وتشجيع القدرة الدقيقة على التعبير الفنى وإثراء ملكة الخيال عندهم مما يساعدهم على اكتساب الكثير من الخبرات العلمية والخلقية والاجتماعية والفنية كما ينمى في نفوسهم روح المثالية والحس الجمالي.

ويقدر ما تنصب الدراسة النظرية لفلسفة الجمال على مثال الجمال بالذات- على نحو ما جاء عند أفلاطون- فإنها من جهة أخرى تهتم بدراسة الجانب العلمى من التجرية الجمالية الذي يحقق لهذه التجرية الوجدانية جانبها الحيوى والواقعى داخل حياة الأفراد والجماعات.

وإذا كنا نعيش في عصر ينحو إلى العلم والتجربة ويقدم العمل على النظر ويشجع الاتجاهات العلمية من أجل تحقيق سعادة الإنسان فإنه وتحقيقاً لهذه السعادة في صورتها الكامله ينبغي علينا ألا نغفل القيمة الجمالية في حياتنا باعتبارها قيمة عليا، وحاجة إنسانية فنضعها في متناول الفرد وتعويده على الإحساس بها والسعى للحصول عليها في حياته ومحاولة خلقها والاستمتاع بها في كل لحظة باعتبارها قدرة على التذوق الدائم الذي يعطى للحياة مذاقاً ومعنى، كما نحاول بدونها أن نفسح لها مكانا في كل منزل وكل موقع عمل وشارع وميدان داخل المدنية الصناعية الكبرى ذات الكثافة السكانية العالية التي يعيش أفرداها ويعملون وسط مناخ آلى سريع ورتيب وهكذا تبرز الحاجة الملحة إلى الدراسات الجمالية والفنية فبقدر حاجة الإنسان إلى إشباع دوافعه ورغباته الضرورية التي تعينه على الحياة مثل الغذاء والكساء والمسكن فهو في مسيس الحاجة إلى وجدان قادر على إستاهام الجمال وتأمله

والبحث عنه داخل منزله وخارجه أى فى مدينته وفى آثار حضارته بل وفى قيمه التاريخية والقومية على هذا النحو يمكن القول بأن حاجة الفرد الفسيولوجية إلى متطلبات الحياة الضرورية لا تقل عن حاجته السيكولوجية إلى الإشباع الوجدائي وتعود الإحساس بالجمال وتتمية المشاعر الدقيقة والمواجد الملهمة.

ولا شك فإن الفنون هى الواجهة الحضارية للمجتمعات يقاس بها مبلغ تقدمه وازدهاره، وهى التعبير عن الوجدان الإنساني ودوافعه البناءه ورمز نبض الحياة ومسيرتها الحية الخلافة.

والحق أن الدافع الأساسى للتقدم فى ميادين الحياة المختلفة والطاقات الخلاقة إنما ينبثق من الشعور الصادق والمتدفق الذى ينظمه الفن ويثقله الإبداع ويثريه فى مجالات الفنون المختلفة فى الشعر والنشر والغناء والموسيقى وكذلك فى فنون التصوير والنحت والعمارة وغير ذلك من الفنون الجميلة والتطبيقية.

ولما كان عمر الفن وتاريخه هو عمر الإنسان وتاريخ البشرية في مختلف حالاتها النفسية سواء كانت تراجيدية أو كوميدية فقد أصبح الفن هو أصدق وأقوى تعبير عن آمال الإنسان وأحلامه وعن دوافعه الشعورية واللاشعورية فضلاً عن كونه مرفأ الراحة والأمان ومتنفس الفكر ووسيلة تحقيق السعادة واللذة.

إن تاريخ الفن يحدثنا عن أغانى العمل الجماعية كما ترسم لنا صور الآثار القديمة رموزاً لأنواع من الرقص الجماعى الذى كان يمارس لزيادة المحاصيل أو التعبير عن السعادة وشكر الآلهة، كما تبين لنا فتون القدماء ما أسهم به الفن في مجالات الدين والحياة الاجتماعية والحربية وأثر الفن على المحاربين أشاء خوض غمار الحروب في لحظة

إرهاب العدو- وهكذا أخذ الفن دوره في نسق الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسة بل والدينية كذلك فضلاً عن دوره على الحالة النفسية للانسان خاصة المصاحبة لأثر الدين الذي تأثرت نظمه وعقائده بالفنون التي عبرت عن النزوع الديني عند الإنسان إذ كانت المشاعر المصاحبة للدين من الخوف والرجاء والرهبة والرغبة محل تصوير واهتمام فني بالغ كما قام القدماء باستخدام الفن في صناعة تماثيل يبتدعونها لآلهتم ويقدمون لها القرابين وهم ينشدون الأناشيد الدينية وهكذا تمثلت العبادة المفضية للنجاة في كل لون من ألوان الفنون الجميلة منذ أقدم العصور.

مما سبق يتضع لنا دور الفن الحضارى فى المجتمع وتتبين أهميته فى بناء صرح التقدم الإنسانى فلم يكن الفن فى يوم ما عبثاً لا طائل تحته ولا جدوى منه بل كان تعبيراً صادقاً وعميقاً عن نفس الإنسان وترجمة أمينة لمشاعره واستجاباته الطبيعية للبيئة الاجتماعية التى يعيش فيها.

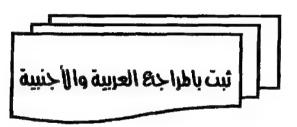
ولما كان موضوع الفنون والجماليات من بين الموضوعات التى تطرح نفسها على بساط البحث في مجال الفلسفة والعلم فقد كان من الضروري أن يعرض له في هذا الكتاب خاصة وأنه من بين الموضوعات الهامة التي تسترعي اهتمام جمهور عريض من النقاد والعشاق والأعداء ممن ينكرون أهميته وضرورته وهم غاظون عن ارتباطه الوثيق بالحياة ومسيرتها ودوره في تحقيق سعادة الإنسان.

لقد أصبح الإنسان فناناً منذ أن عرف كيف يحقق لنفسه معبل السعادة، وأن يروح عن نفسه كدح الحياة وأزمة الوجود، كما أصبح فناناً منذ أن عرف كيف يصرف همومه ويقضفض عن صراعاته

الداخلية ومنذ أن حدد لنفسه رؤية خاصة، وموقف من العالم، ومن ثم سعى للفن بفطرته مجتهداً في جلب المزيد من اللذة والسعادة.

وتجدر الإشارة إلى أن مطلب الجمال بصفة عامة والجمال الفنى بصفة خاصة هو مطلب خالص وحاجة نفسية بريئة من الغرض والمنفعة يتجه لأن يكون ميلاً إنسائياً فطرياً يغرى بالإحساس بالسعادة الداخلية والبهجة الروحية النزيهة وهكذا يصبح الاتجاء للفن والإحساس به وتذوقه مسألة ثانوية وعديمة الجدوى لا تروق أصحاب مذهب المنفعة أو التجريبيين من الناس فهو في اعتقادهم شحنة وجدائية خالصة وشعور بالجمال والإعجاب لا هدف من ورائه ولا مصلحة منه.

والحق أن الإحساس الجمالى والتنوق الفنى إن هو إلا شعور بالمتعة الخالصة والسعادة العميقة فهو حدس خالص لا هدف له غير إحداث الانسجام وإدخال السرور على نفس المتنوق ورغم ذلك فالإحساس بالجمال فطرة في الإنسان وطبيعة جُبل عليها حتى مع الذين لا يكترثون به ولا بالفن وهو ضرورة إنسانية وحاجة وجودية لا يستغنى عنها الوجود الإنساني ولا يكون للحياة معنى أو مغزى بغير إحساس بالجمال أو تذوق للفن وهنا يحق لنا القول بضرورة الفن والجمال.



أولاً: ثبت المراجع العربية:

- أفلاطون: الجمهورية، ت. فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر 1868.
- 2-_____: فيدون، ترجمة عباس الشربيني، د. على سامى النشار جزء 1.
 - 3-أرسطو: فن الشعر د. عبد الرحمن بدوي.
- 4- اروين ادمان: الفنون والانسان، ت. حمازة محمد الشيخ، النهضة
 العربية 1965.
- 5-اندرية بارو: سومر فنونها وحضارتها، ترجمة د. عيسى سلمان وسليم
 التكريتي، بغداد 1979.
- 6- أرنولد هاوز: الفن والمجتمع عبر الثاريخ، ت: فؤاد زكريا ، مراجعة
 أحمد خاكى جـ1 ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر 1967.
- 7- ارنست فيشر: ضرورة الفن، ت: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، القاهرة 1970.
- 8- إميل دوركيم: التربية الأخلاقية، ت: د. السيد محمد بدورى،
 مكتبه مصر، القاهرة 1955.
- 9-بنزوني. أ : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ت : د. عبد الرحمن بدوي، جـ2 ، دار العربية القاهرة 1967.
- 10-بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ت: سامي الدروي، دار الفكر العربي، القاهرة 1947.

- 11- جون ديوى: الفن خبرة، ته: د. زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم د. زكى نجيب محمود، دار النهضة العربية، 1963.
- 12- جورج سانتيانا: الاحساس بالجمال، ت: د. محمد مصطفى بدوى، مراجعة وتصدير د. زكى تجيب محمود.
- 13- جيروم ستولينتنز: النقد الفنى دراسة جمالية وفلسفة، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 22- 1981.
- 14- جويو، جان مارى: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ت: سامى الدروبي، دار الفكر العربي.
- 15- حلمى المليجى: سيكلوجية الابتكار، دار المعرفة الجامعة ط2الاسكندرية 1984.
- 16-ديكارت: مبادئ الفلسفة، ت: عثمان أمين، مكتبة النهضة المصربة 1969.
- 17----- التأملات في الفلسفة الأولى، مكتبة الأنجلو المصرية
 1969.
- 18-ديمانيد. م. س: الفنون الاسلامية. ت: د. أحميد محميد عيسي، م. د. أحمد فكرى، دار المعارف بمصر 1953.
 - 19- زكريا إبراهيم: الفنان والانسان، مكتبة غريبل، د. ت.
 - 20-_____ : مشكل الفن، مكتبة مصر، الفجالة د. ت.
- - 22-ريتشاردر: مبادئ النقد الأدبى، ترجمه، القاهرة 1962.

- 23- على عبد المعطى محمد: الأبداع الفنى (رؤية جديدة) دار الجامعات المصربة 1977.
 - 24- عائدة سليمان عارف: مدارس الفن القديم، دار صادر، بيروت-لبنان 1942.
- 25- محمد زكى العشماوى: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية 1980.
- 26- محمد صدقى الجناخنى: الحسس الجمالي، دار المسارف بالاسكندرية 1983.
 - 27-_____ : الموجز في تاريخ الفن، دار المعارف 1980.
- 28-مصطفى سنويف: الأسس النفسية للابتداع الفني- في الشعر خاصة دار المعارف بمصر 1951.
- 29- مصرى عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى
 الرواية الهيئة المصرية العامة للكتاب 1979.
- 30- نازلى إسماعيل حسن: الفلسفة المعاصرة، مكتبة الحرية الحديثة، عين شمس 1982.
- 31- هربيرت ريد: الفين والمجتمع، ت فيارس منيري ضياهر، دار القلم بيروت 1975.
- 32-هنرى د. أيكن، عصر الأيدلوجية، ت: فؤاد زكريا، مراجعة د. عبد الرحمن بدوى، مكتبة الأنجاو المصرية القاهرة 1963.
- 33- يحيى مصطفى حمودة: التشكيل المعمارى، دار المعارف بمصر . 1977.
 - -34 نظرية اللون، دار المعارف 1981.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

- 1- Alain . Ch: Elements De phiukisiphie, France Imprimerie Arraut 1926 .
- 2- Alain . Ch: Syste me des Beaux Arts, imprimerie Bussie'e, Editions, Gallimarad, Paris 1962 .
- 3- Alain . Ch: Vingt Lecions sur les Beaux Arts Paris , Gallimard, 8 ed 1931.
- 4- Alain . Ch: proposee sur l'esthetique, p.u.f. Paris 1949 .
- 5- Alain . Ch: Propose De L'Esthetique, Paris , 1950 .
- 6- Alain . Ch: Essai Sur Lestyle , Paris 1933 .
- 7- Alain . Ch: Les Idess et les A'ges, Gallimard 1927 .
- 8- Alain . Ch: Histoire de mes pensees , Paris P.U.F.1950 .
- 9- Alain . Ch; Le Beau etlevrai, P.U.F. 1950 .
- 10- Ananda K. Cooimaraswamy: Christian And Oriental philosophy Of Art Dover Publications Inc New York 1943. 67.
- 11-Butcher S.H. Aristol's Theory Of Poetry And. Dove. Publication Inc, New York 1951.
- 12-Bayer, R: Essai sur la Methods en Esthetique, Paris, P.U.F. 1953.
- 13-Bazine G: Histoire de peinture Moderne, Paris 1950.
- 14- Bergson H: Essai sur les Donnees Immediate de la Consience 17 Ee. Librairie, Felix Alcan, Paris 1930.
- 15-Bergson H: Le Rire, Alcan, Paris 964.
- 16- Beguin Albrt : Pascal parlui –Meme, ecrivains de toujours, Paris 1964 .
- 17-Bertaux, E: Etudes D'Histoire et Art, Hachette, Paris 1911.
- 18-Basch V : Esthetique de Eant, Alcan Paris 1920 .
- 19- Basch V : Essai Critique ur L'edthetique de Kant Paris Alcan 1934.
- 20- Cassou , J: Situation de L'Art Moderne Editeur de Munit , Paris 1950 .

- 21-Croce, B: Brevaire de Esthetque, payot Paris 1923.
- 22-Croce, B: Esthetique comme science de l'expression et linguistique Generale Generale, Paris Gired Briete 1904.
- 23-Chambry E: Oeuvres der platon lon, phedre on de la Beaute 1919.
- 24- Camus S: L'Homme Revolte, Paris Gallimard 1951.
- 25-Carritt E.F. Philosophis of Beauty from socrates to Robert Bridge's Being the sources of Aesthertic theiry oxford, clarendon, pres 1931.
- 26-Cuivillier, A: Precis de philosophie Esthetique, Libarairie, Armand colin Paris 1954.
- 27-Condillac, E.B: Essai sur l'origine des connaissances Humaines, Jacques Derrida, Edition Galilee 1973.
- 28-B, Brayne E: Etudes D'Esthetique medievale, 3 Volumes, VII Bruges 1946.
- 29- Ducasse Curt, John: The philosophy of Art, Dover, publication Inc, New york 1966.
- 30-Dela croix, H: Psychologic de L'Art, Paris Alcan 1927.
- 31-Du Frenne, M: Phenomenologie de L'Exoerience Esthetique Vol1 P.U.F. Paris 1953.
- 32-Descartes R: Discours de la Methods Oeuvres de Descartes M.Jules P.U.F. Paris 1937.
- 33-Descartes R: Compenduim Musica, Oeuvres des Descartes Ch A. P.T.
- 34-Descartes R: Principes, A.T. Tom IX Paris 1910.
- 35- Dewey John: Art as Experience N.Y.1939.
- 36-Dederot, D: Essai sur la peinture Oeuves cariner P.U.F.1953.
- 37-Dur, Heim, E: De la Division du travail Social Paris librairie Felix Alcan.
- 38-Feldman V: L'esthtique, Française Alcan, Paris 1936.
- 39-Fry.R: Vision and Design N.Y. M.S.A. Merodoa 1956.

- 40-Freed S: Aheneral introduction to psycho Analysis London 1901.
- 41-Freed S: Leonardo ee vivci, London Kegon paul 32.
- 42-Gaultier P: Le sens de L'Art 3e Paris Alcan 1903.
- 43-Gaultier, K: Kuhn, K: History of Esthetics U.S.A. Macmillan 1939.
- 44- Gombrich E.H.: he story Art, Phaidon Press, London 1953.
- 45-Hauser, A: The social History of art Routledge, Kegan Paul Lonodn 1951.
- 46-Heinrich schafer: Principles of Egyptian Art, clarendon press oxford 1980.
- 47-H.Barrett, Carpenter and Joseph Knight: An Introduction to the History of Architecture Longmans Green and Co, London, New York Toronto 1941.
- 48-Hegel: G: Phenomenologie de L'Esprit Aubier 1939.
- 49-James, Asam: The Repubic of plato, volume (1) Cambridge At the university press, 1902.
- 50-James Henery Breasted: Anicient History Egypt London 1960.
- 51- Kant, E: Critique du ju gement vrin 1914.
- 52-Lali; CH: Introducation A L'Esthetique Paris Colin, 1912.
- 53-Lali; CH: Notion D'Esthetique P.U.F. Paris 4eed 1952.
- 54-Lali; CH: L'Esthetique Experimentale Cintemporaine Alean Paris 1908
- 55-Lali; CH: L'Art et la Via sociale, Paris Doin 192.
- 56-Lali; CH: L'Art et Morale, Paris Alcan 1922.
- 57-Lethaby .W.R: Medieval Art Nelson and sons Ltd London 1949
- 58-Leibniz, G: The Monadoligy Carr H.W. los Angelos 1930.
- 59-Leibniz, G: thee odicee: Paul janet 3e E Paris Hachette 1848.
- 60-Malraux; A: La cre ation Artistique Gallimard 1955.
- 61-Malraux; A: La Monnaie de L'Absolue Paris Gallimarad 1951.
- 62-Mesnard: J: Pascal Hatier, Paris 1951.

- 63-Malebrance, N: Entretiens sur la Metaphysique etsur la Religion par paul fontana librairie Arnauld Colin Paris, 1922.
- 64-Munro, Th: Les art et leurs Relations Mutuekkes P.U.F. France 1954.
- 65-Munro, Th: Les art et leurs Relations Mutuekkes P.U.F. France 1954.
- 66-Platon: Protagoras, Chambry, Garnier fre res Paris 1919.
- 67-Platon: Republique, chambry, Garnier, fre'res Paris 1923
- 68-Pascal, B: Lespens'ees P.U.F. Paris 1943.
- 69-Paul, Collins Hayner: Reason And Existence schelling's philosophy of History leiden E.J. Bril 1967.
- 70-Rusu: L: Essai sur la cre ation Artistique Alcan Paris 1945.
- 71-Read H: The philosophy of modern Art U.S.A. Farwcett.
- 72-Read H: Art new London faber 1960.
- 73-Read H: Art and Industry London 1944.
- 74-Read H: Art And society London Faber 1954.
- 75-Runes D.D. And Schrickel H.G: Encyclopedia of the Arts philosophical Library.
- 76-Doutiau , E: La Correspondance des Arts , Flammrion Paris 1941 .
- 77-Doutiau, E: L'Avenir De L'Esthetique Paris Alcan 1929.
- 78-Schopenhauer, A: The wold as will And representation T by E.F.J. Payne U.S.A, Dover publications INC NY 1966.
- 79-Santayana: G: Reason in art N.Y.U.S.U.A Scribner 1923.
- 80-Santayana: the Sense of Deauty N.Y.U.S.A 1955.
- 81-Scruton R: From Deescartes To Wittenstien, Ashot History of modern philisiphy London Boston 1981.
- 82-Stace W.T.V the philosophy of Hegel Dover publication U.S.A Ch (1) Art 1923.
- 83-Taine. H: Philosophie De L'Art Paris Libraire Hacgette vol 1 1865.
- 84-Virgil G, Aldrich: Philoosophy of art prentiche, Hall inc, 1963.
- 85-Wilenski . R.H: An outline of Engligish Paintind London 1947 .

المحتويات

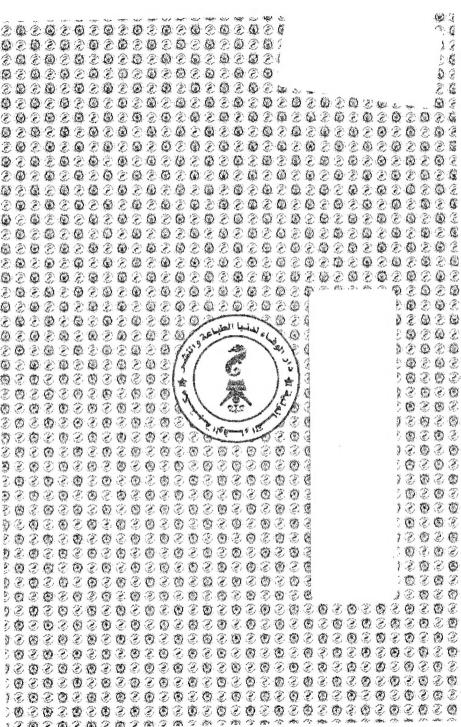
الموضوع	رقم الصفحا
هداء	5
وطئه	7
لفصل الأول : تاريخ الفن والحضارة	15
لفصل الثاني : المَن والقيم عند اليونان	31
لفصل الثالث: الفن الديني والجمال في العصر	
لوسيط.	7 7
لفصل الرابع: اتجاهات حديثة في الفن والجمال	97
لفصل الخامس: إتجاهات معاصرة في الفن	
رائجمال	215
لفصل السادس : نشأة الفن	293
القصل السابع : مدارس القن	307
الفصل الثامن : عناصر العمل الفني	325
الفصل التاسع : بناء العمل الفني .	335
الفصل العاشر : أصل الإبداع الفني .	377
الفصل الحادي عشر ؛ معني علم الجمال ،	393
الفصل الثاني عشر : مدارس علم الجمال .	435
الفصل الثالث عشر: مناهج علم الجمال.	453

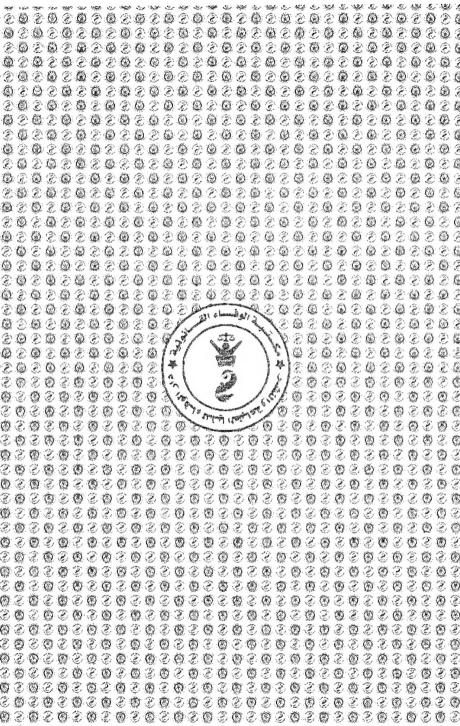
رقم الصفحة	الموضوع		
	الفصل الرابع عشر: تفسيرات علم الجمال		
467	الحديث.		
	الفصل الخامس عشر: ضرورة الفن والجمال "رؤية		
499	تحليلية"		
517	ثبت المراجع العربية والأجنبية		
526	المحتويات		



رقم الإيسداع: 2013/15034

الترقيم الدولي : 9-038- 735-977-978









ISBN:977-735-038-9 9 "789777" 350389"